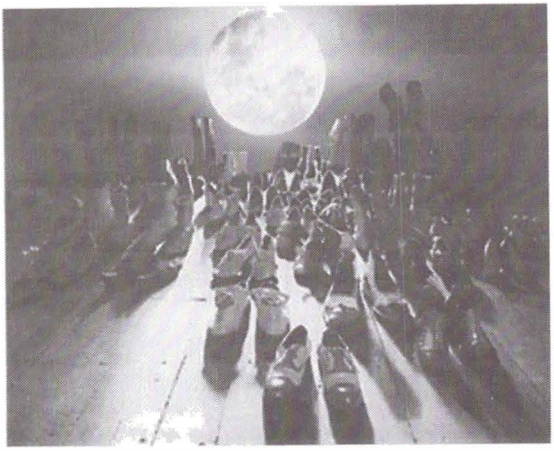


Festivalul Național de Teatru*

EDIȚIA A 17-A

București, 3–15 noiembrie 2007

Director artistic și selecționer unic:
Marina CONSTANTINESCU

*** Nota redacției:**
Deoarece decontarea microsubvenției oferite revistei *Teatrul azi* de Ministerul Culturii şi Cultelor prin Administrația Fondului Cultural Național trebuie efectuată în 15 noiembrie 2007 şi pentru apariția noastră din decembrie, ne vedem obligați să oferim cititorilor şi abonaților un număr triplu (octombrie, noiembrie, decembrie a.c.), la multe dintre festivalurile şi premierele ce se vor desfăşura începând cu 1 octombrie (perioada cea mai bogată în evenimente în fiecare stagiune) dând numai de ştire, urmând ca abia în numărul următor să dăm de seamă. Mulțumim dacă ne-ați înțeles situația.

FESTIVALUL NAȚIONAL DE TEATRU

Vreau să parcurgem cu toții, aceia care credem cu adevărat în Teatru şi în valorile lui, un interval cu un conținut estetic major, flexibil, un interval al întâlnirii, al dialogului şi al comunicării, ca pe o formă de regăsire interioară, de regăsire şi redefinire a breslei noastre. Fără prejudecăți.

Am gândit şi structurat această ediție a ***Festivalului Național de Teatru*** *ca pe o reverență față de creator şi de valoarea lui. De aceea, proiectul meu îl are pe REGIZOR ca protagonist. Şi asta pentru că întotdeauna l-am considerat pe regizor nu doar liantul unei trupe, interpretul unui text, călăuza actorilor spre dimensiunea performanței şi aceea a libertății interioare, ci un lider spiritual, un formator de opinii, un element esențial de coagulare a unor energii, emoții, idei. Atât pe scenă, cât şi în Cetate. Este important mesajul spiritual pe care îl primeşte oraşul, spectatorii, cei care vor acumula energiile bune şi se vor încărca pozitiv pentru mai departe, pentru Arta, pentru viața lor.*

Ar fi o şansă pentru toți să petrecem o săptămână împreună, privind ceea ce am considerat reprezentativ pentru cei mai importanți regizori, din punctul meu de vedere, în stagiunea 2005–2006. Poate fi şi o provocare, la urma urmelor, să vezi cum a lucrat acelaşi creator cu două trupe diferite, pe două texte diferite, la două teatre diferite, în aceeaşi stagiune. Cum la fel de interesant va fi să-i privim în succesiune, la final având portretul, imaginea unei etape teatrale.

Acest tablou este alcătuit ca un puzzle*, din figurile proeminente ale regiei româneşti, din energiile lor de acum, ale actorilor şi scenografilor cu care au lucrat, din stările lor, din obsesiile lor stilistice şi umane.*

Văd acest festival, această a 17-a ediție, dedicată lui ***Aureliu Manea****, şi ca pe şansa de a strânge breasla în jurul valorii, a spiritului, amiciției şi solidarității.*

Marina CONSTANTINESCU, *Director artistic al Festivalului*

FNT

Cea de-a 17-a ediţie a **Festivalului Naţional de Teatru** (FNT) se va desfăşura în acest an în perioada **3–15 noiembrie**, găzduită, ca şi până acum, de sălile de teatru din Bucureşti şi de Opera Română. Aflată la cel de-a treia ediţie pe care o coordonează, **Marina Constantinescu**, directorul artistic al FNT, a selecţionat spectacole din România, cât şi din Franţa, Belgia, Germania, Portugalia şi Republica Moldova, punând din nou accentul pe regizor, pol central al creaţiei teatrale. Ca şi în 2006, spectacolele vor fi încadrate în module: **Spectacole** – selecţia oficială, **Participare Internaţională** – spectacole şi personalităţi (deschiderea către internaţional debutând la ediţia precedentă cu spectacole de Patrice Chéreau, Lev Dodin şi Tamas Ascher), **Conferinţe, Dans, One Man/Woman Show, Expoziţii Scenografie, Expoziţii Foto, Premiere găzduite de festival, Spectacol invitat şi Lansări de carte şi CD-uri.** În 2007, se adaugă două noi teme: **Fenomenul Teatrul Masca** şi **Fenomenul Teatrul Act**, urmărindu-se modul admirabil în care cele două teatre au reuşit să reziste în timp şi să îşi câştige nu numai un rol important în peisajul teatral, ci şi un public numeros şi fidel.

Modulul Spectacole – Selecţia oficială

Capra sau Cine* e *Sylvia? de Edward Albee, regia Alexandru Dabija; Teatrul ACT, Bucureşti

Ionesco – 5 piese scurte de Eugen Ionesco, regia Alexandru Dabija, Teatrul Odeon, Bucureşti

Trilogia evreiască scenariu dramatic de Mihai Măniuţiu, regia Mihai Măniuţiu, Teatrul Naţional „Radu Stanca", Sibiu

Regele Lear de W. Shakespeare, regia Bocsárdi László, Teatrul Maghiar de Stat „Tamasi Aron", Sf. Gheorghe

Vinerea Lungă de Visky András, regia Tompa Gábor, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj

Visul unei nopţi de vară de W. Shakespeare, regia Victor Ioan Frunză, Teatrul „Maria Filotti", Brăila

Inimi cicatrizate de Max Blecher, regia Radu Afrim, Teatrul de Stat, Constanţa

Yvonne, Principesa de Burgundia de Witold Gombrowicz, regia: Alexandru Colpacci, Teatrul Naţional Târgu Mureş, Compania „Tompa Miklós"

Viaţa cu un idiot de Viktor Erofeev, regia Andriy Zholdak, Teatrul Naţional „Radu Stanca", Sibiu

Azilul de noapte de Maxim Gorki, regia Cristian Juncu, Teatrul „Toma Caragiu", Ploieşti

Revizorul de N.V. Gogol, regia Horaţiu Mălăele, Teatrul de Comedie, Bucureşti

Audiţia de Aleksandr Galin, regia Claudiu Goga, Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" Iaşi

With a little help from my friends de Maria Manolescu, regia Radu Apostol, Teatrul Naţional „Vasile Alecsandri" Iaşi

Sado-Maso Blues Bar de Maria Manolescu, regia Gianina Cărbunariu, Teatrul Mic, Bucureşti

În rolul victimei de Vladimir şi Oleg Presniakov, regia Felix Alexa, Teatrul Tineretului Metropolis, Bucureşti

Hamletmachine de Heiner Muller, regia Dragoş Galgoţiu, Teatrul Odeon, Bucureşti

Cântarea cântărilor după Carl Gustav Jung, regia Mihai Măniuţiu, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj

Geniul Crimei de George F. Walker, regia Cristian Theodor Popescu, Teatrul 74, Târgu Mureş

Regele Lear de W. Shakespeare, regia Tompa Gábor, Teatrul Naţional Cluj

Balul după o idee a Théâtre du Compagnol, regia Radu-Alexandru Nica, Teatrul Naţional „Radu Stanca", Sibiu

Monumentul de Colleen Wagner, regia Alexander Hausvater, Teatrul „G.A. Petculescu", Reşiţa

Pescăruşul de A.P. Cehov, regia Andrei Şerban, Teatrul Naţional „Radu Stanca" Sibiu

Jocul ielelor de Camil Petrescu, regia Claudiu Goga, Teatrul Naţional „I.L. Caragiale" Bucureşti

Povestiri despre nebunia noastră, de Petr Zelenka, regia Radu Afrim, Teatrul Tineretului Piatra Neamţ

Premiere găzduite de către festival

Ce păcat că e o curvă!, regia Alexandru Darie, Teatrul Bulandra

O! O!, regia Alexandru Dabija, Teatrul Tineretului, Piatra Neamţ

O vară fierbinte pe Iza, regia Mihai Măniuţiu

Spectacole invitate

Tragedia lui Carmen de Marius Constant, Jean-Claude Carrière şi Peter Brook, regia Ion Caramitru, UNITER

Faust de Goethe, regia Silviu Purcărete, Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu

Modulul Participare Internațională – spectacole și personalități

Poveşti de familie de B.Srbljanovic, regia Mihai Fusu, Teatrul Național „Mihai Eminescu" Chişinău, Moldova

Camera Isabellei, scenariul şi regia Jan Lauwers, Needcompany, Brussels

Nora de Henrik Ibsen, regia Thomas Ostermeier, Schaubuhne am Lehniner Platz, Berlin

Filosofii de Joseph Nadj, regia Joseph Nadj, Centre National Choreographique d' Orleans

Ce zile frumoase! de Bekett, regia Sven Grunert, Kleines Theater Landshut

Totul e deşertăciune/ One Woman Show, regia Jan Lauwers, Needcompany, Brussels

Concert la cerere/ One Woman Show, regia Thomas Ostermeier, Schaubühne am Lehniner Platz

Umbra albastră, regia Robert Cohen, Tranversal Theatre Company, USA

Doi pentru o cină pentru doi, regia Ciarán Taylor, BDNC Theatre

Sado – Maso Blues Bar de Maria Manolescu, regia Gianina Cărbunariu

Modulul Dans

Insula, regia Florin Vidamski, Teatrul „Andrei Mureşanu", Sfântul Gheorghe
Block Bach, regia Alexandru Dabija, Teatrul Odeon, Bucureşti
Un Lucru misterios, a spus e.e.cummings* & Poate că ar trebui să danseze întâi şi apoi să gândească, coregrafia Vera Mantero, O Rumo do Fumo, Lisabona
Corporis memoriae, regia Valentina de Piante, Centrul Național al Dansului
Ceea ce am convenit noi a fi hazard de Ion Dumitrescu, Centrul Național al Dansului, Bucureşti
Voltes de Catherine Diveresse, Compagnie Catherine Diveresse
O vară fierbinte pe Iza, regia Mihai Măniuțiu, Teatrul Național „Radu Stanca" Sibiu

Recitaluri

Nasul după N.V. Gogol, regia Alexandru Dabija, Teatrul Național „Radu Stanca", Sibiu
Moscova-Petuşki (Richard Bovnoczki), regia Theo Herghelegiu, Teatrul ARCA
MorgenBerger (Maia Morgenstern), regia Alexander Hausvater
Amalia respiră adânc (Casiana Şuteu), regia Mariana Cămărăşan, Teatrul Casandra /ACT / ARCUB

Modulul Fenomenul Teatrul ACT

American Buffalo de David Mamet, regia Cristi Juncu
Creatorul de teatru de Thomas Bernhard, regia Alexandru Dabija
Shape of things de Neil LaBute , regia Vlad Massaci

Modulul Fenomenul Teatrul Masca

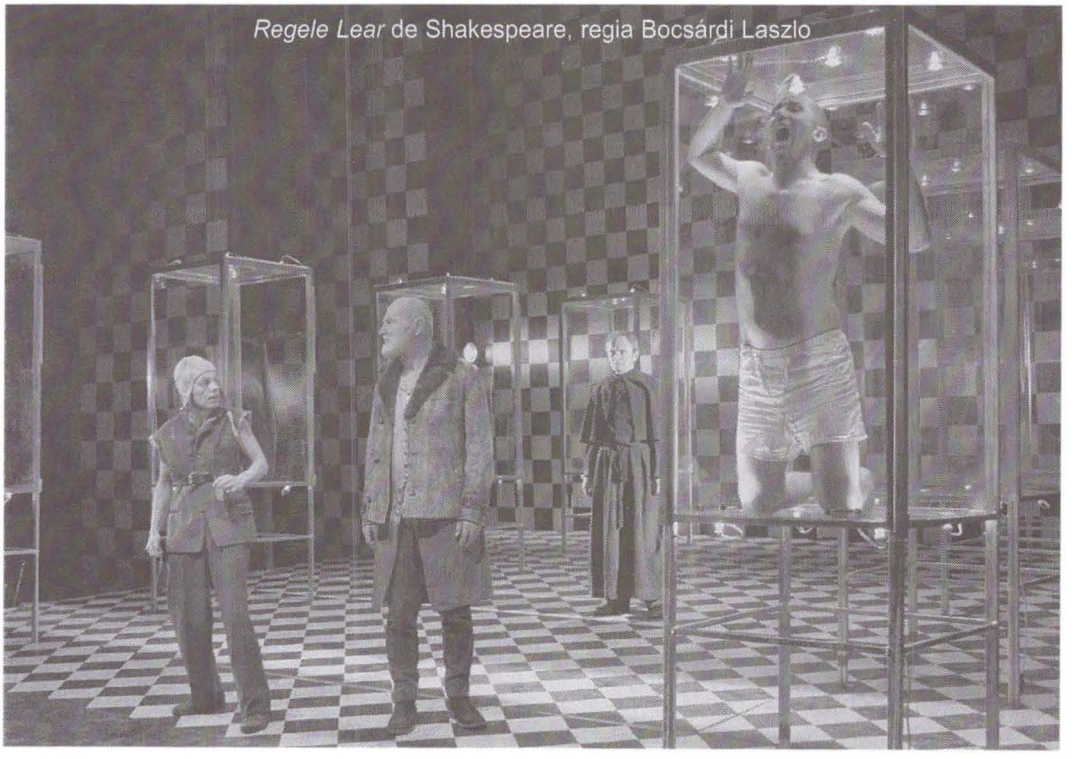
Actorul, regia Mihai Mălaimare, Teatrul Masca
Napoleon iese, urmărit de iepuri, un spectacol de Nola Rae, London Mime Theatre
Oraşul de sub oraş de Mihai Mălaimare, Teatrul Masca

Modulul Conferințe și Întâlniri

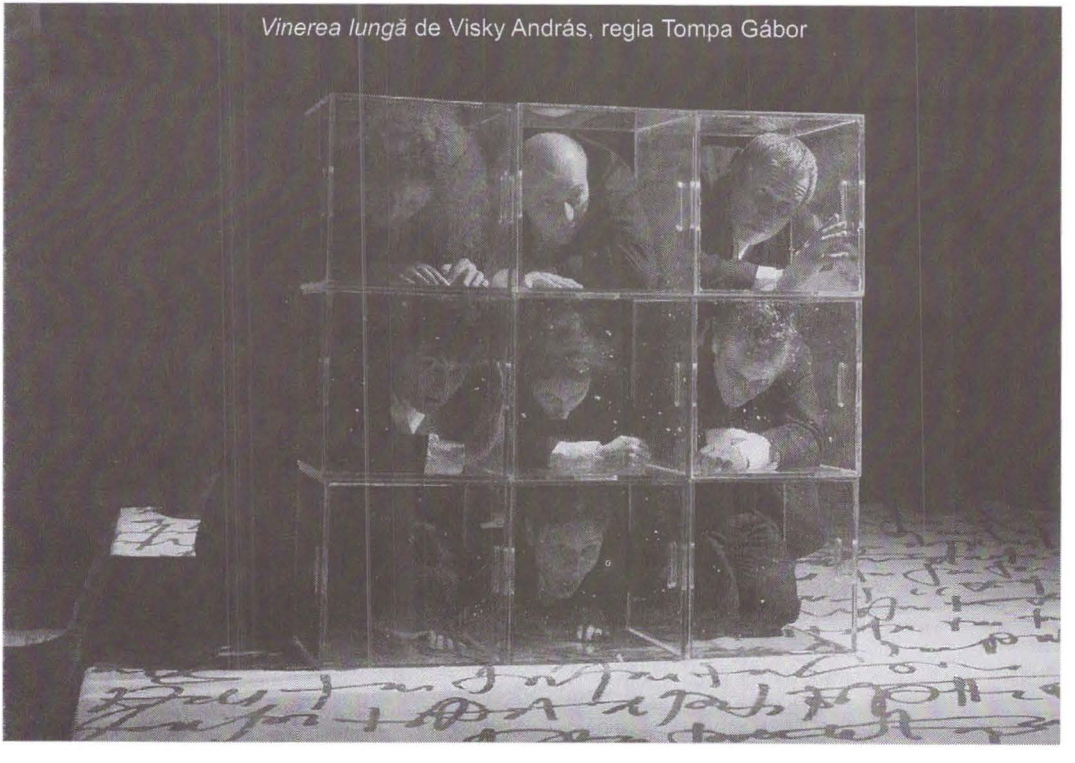
Centrul National al Dansului, Bucuresti
– Atelier de critică de dans, susținut de Franz Anton Cramer
– Atelier de dans contemporan pentru tineri profesionişti, susținut de Isabelle Kurzi, Compania Catherine Diverres
– Atelier de critică de dans, susținut de Rosita Boisseau

Modulul colocvii și lansări de carte

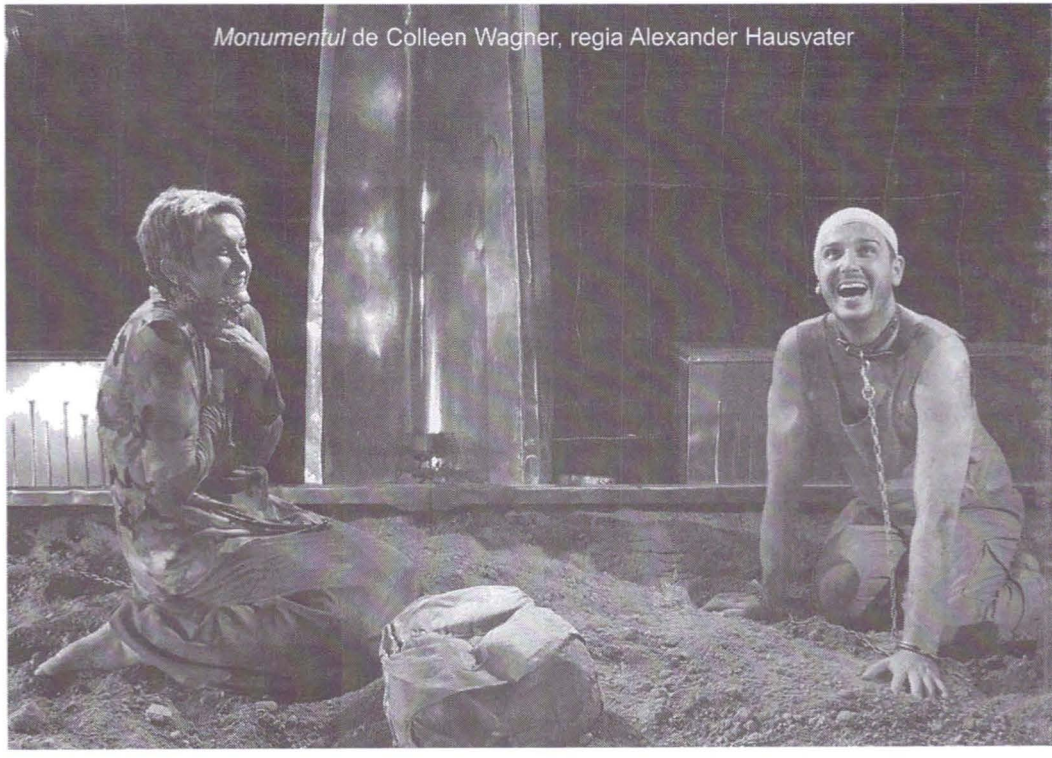
Modulul expoziții



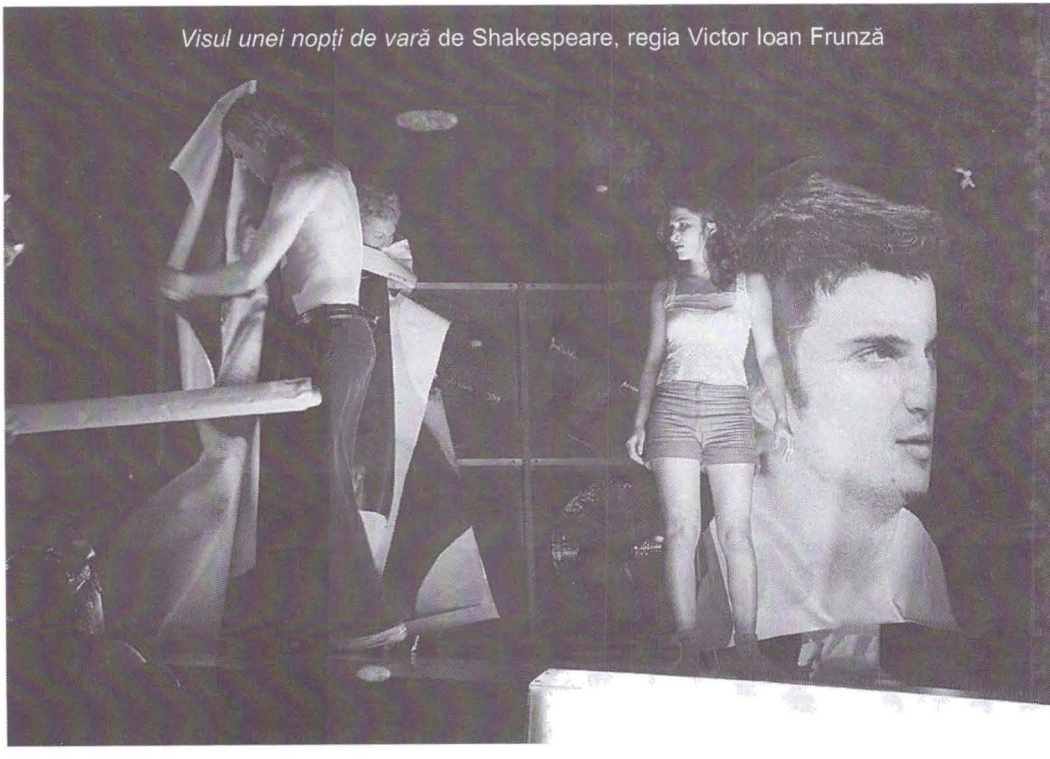
Regele Lear de Shakespeare, regia Bocsárdi Laszlo



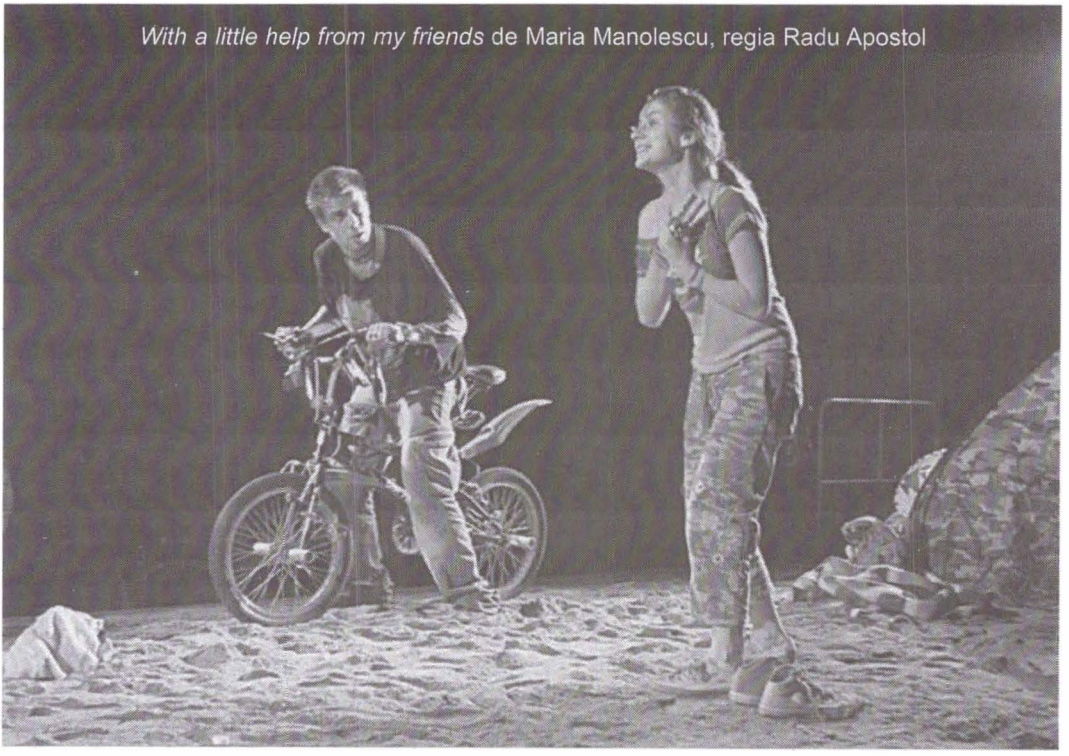
Vinerea lungă de Visky András, regia Tompa Gábor



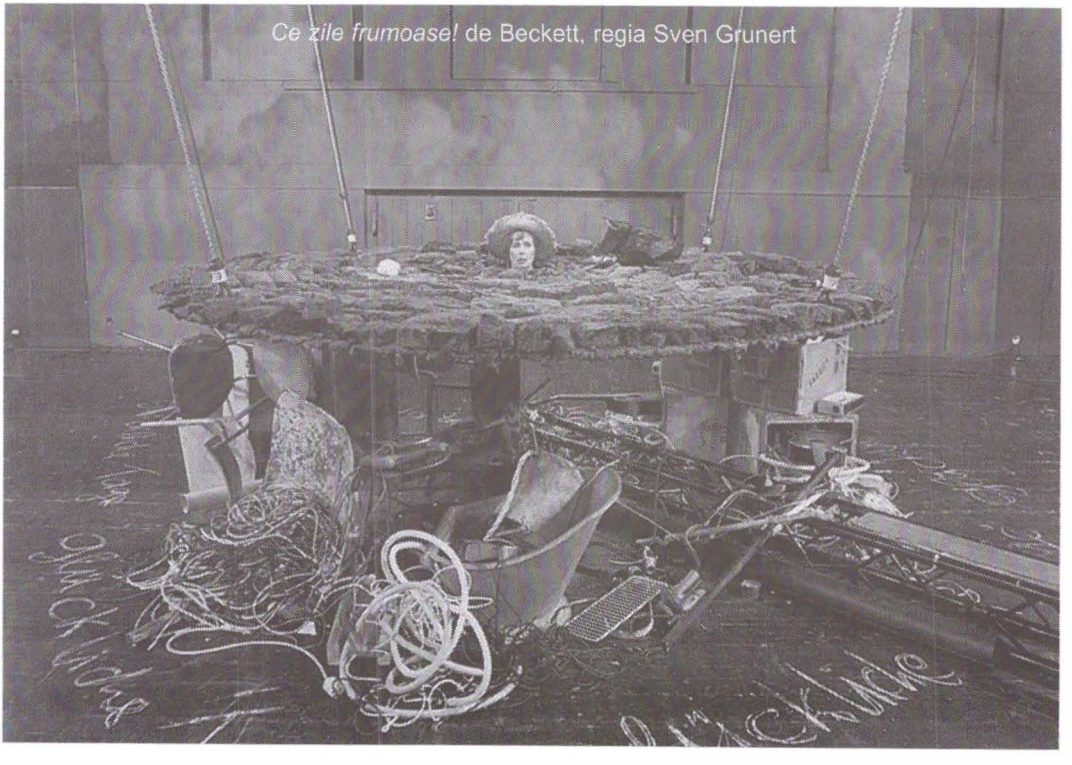
Monumentul de Colleen Wagner, regia Alexander Hausvater



Visul unei nopți de vară de Shakespeare, regia Victor Ioan Frunză



With a little help from my friends de Maria Manolescu, regia Radu Apostol



Ce zile frumoase! de Beckett, regia Sven Grunert

FESTIVALURI, GALE, ATELIERE

GALA HOP – MANGALIA

Cornel TODEA:

Gala lansată cu gândul bun de a descoperi valori esențiale ale lumii tinere

Doina Papp: *Mai întâi puțină istorie. Eu, cel puțin, am amintiri străvechi de pe vremea când acest concurs al tinerilor avea loc la Costineşti, în amfiteatrul în aer liber sau la Hotelul Forum dacă era ploaie. Mi-amintesc şi de unele tinere speranțe, dacă ar fi să-l numesc doar pe Constantin Chiriac cu memorabilul său recital din Esenin...*

Cornel Todea: Aşa e, Gala n-am inventat-o eu, mi se pare obligatorie această precizare. Gala a existat şi până la această variantă care împlineşte zece ani. E adevărat că a fost preluată de UNITER la inițiativa lui Ion Caramitru care m-a delegat să mă ocup de această aventură adresată lumii tinere. Am fost neliniştit din prima clipă şi voi continua să fiu neliniştit, nefiind tânăr, în legătură cu acest proiect al Uniunii de a veni în întâmpinarea lumii tinere, absolvenților, de fapt, pentru că participanții la Gală trebuie să fie absolvenți de maximum trei ani de zile ai unui institut de învățământ superior artistic.

D.P.: *La trecerea acestui hop, de la vechea formulă existentă la cea de acum, prima inovație a fost chiar acest titlu care îți aparține.*

C.T.: Aşa e. Titulatura şi mutarea la Mangalia, după ce Costineştiul, ca fostă stațiune a tineretului, îşi pierduse orice farmec, devenind după 1990 un mare bazar. La Mangalia gala a fost primită cu mare bucurie în sala Casei de Cultură, grație asocierii Primăriei Mangalia.

D.P.: *Un spațiu, din păcate, cam neprimitor, purtând amprenta vechii lui funcțiuni de Casă a Sindicatelor destinată festivităților comuniste de tot felul.*

C.T.: Între timp, sala a început să capete un aspect civilizat, a fost climatizată şi dotată cu apartura necesară într-un ritm mai lent decât ar fi bucuria mea, dar oricum, a devenit o sală în care se poate desfăşura această – revin – aventură. **Hopul** este o propunere pentru o lume tânără care vrea să-şi pună în discuție propriile mijloace actoriceşti la Mangalia, unde, noi organizatorii, izbutim să invităm, directori de teatre şi directori de festivaluri din România, deci persoane care au vocația de a pune în stare de funcționare valorile actoriceşti şi cronicarii care au vocația să susțină sau să distrugă aceste valori. Pentru că autoritatea pe care o are cronicarul în clipa în care scrie trei rânduri despre o persoană, desființând-o cu o uşurință imensă sau susținând-o, trebuie să fie dublată întotdeauna de o dragoste reală pentru acest univers, această lume. Şi deseori se întâmplă.

D.P.: *În paranteză fiind spus, chiar crezi că rolul cronicarului e atât de important astăzi?*

C.T.: Teoretic este. Adevărul e că mă gândeam la ce se întâmplă, de pildă, într-un Paris, unde în clipa în care a apărut cronica într-un ziar important, dacă n-a fost lăudat spectacolul nu va mai avea public, sau dacă a fost lăudat, asta va fi pentru el o bază de decolare extraordinară.

D.P.: *La noi, în schimb, e devălmăşie.*

C.T.: Situația e deosebită, aşa e, pe de o parte pentru că revistele de specialitate sunt rare şi apar şi mai rar, decalat de eveniment, iar cronica de întâmpinare, imediată este un eveniment destul de rar, pentru că nu toate ziarele îşi oferă paginile cronicarului de teatru. Şi nici acesta nu e tot timpul cronicar de teatru, asta fiind cred, partea cea mai gravă. Sunt puțini cronicari adevărați şi mulți scriitori de cronici întâmplători.

D.P.: *Şi, aş adăuga eu, autocritic, ca membru al acestei bresle, e puțin spirit de responsabilitate printre cronicari. Cu atât mai mult, când e vorba de tineri şi de lansarea acestora.*

C.T.: N-aş vrea să cădem în eroarea de a vorbi în general. Sunt câteva nume remarcabile care judecă extrem de serios, cu o cunoaştere profundă a evenimentului teatral. Şi nu sunt numai în Bucureşti aceste persoane, în clipa asta mă gândesc, spre pildă, la Doina Modola, de la Cluj.

D.P.: *Şi o generație tânără care se afirmă acum, Claudiu Groza tot de la Cluj, Kinga Boros de la Târgu Mureş.*

C.T.: Cristina Modreanu, un vârf de lance, nu? Şi eu sper în această generație, dar ca şi în întreaga lume artistică nu se poate vorbi de o egalitate de valori. Piramida funcționează în toate zonele. Cum se întâmplă şi la Gala HOP, ca să ne întoarcem.

D.P.: *Exact, să închidem paranteza şi să vorbim despre intențiile din statut ale acestei competiții.*

C. T. Această Gală, lansată cu gândul bun de a descoperi valorile esențiale ale lumii tinere, la data cu pricina, îşi realizează vocația parțial, pe gustul meu.

D.P.: *O parțialitate care s-a mai îmbunătățit în decursul anilor?*

C.T.: Sigur că în mod normal ar fi să asişti la ideea de evoluție favorabilă. N-aş putea spune acest lucru. Dar, mai întâi, să fac precizarea că Gala e un concurs la care se participă la capitolul individual cu programe personale pe o durată de 15 minute şi la capitolul grup cu spectacole care să nu depăşească zece persoane şi 45 de minute.

D.P.: *Iar cei cu programe individuale au de trecut şi o probă obligatorie.*

C.T.: Asta a apărut mai târziu. La primele ediții, deosebirea extraordinară de ofertă făcea dificilă judecata şi atunci am introdus în programul galei o probă obligatorie, identică pentru toți concurenții, care facilitează o judecată de valoare mult mai exactă. Această probă n-a fost niciodată confortabilă. Am început cu propunerea unui text de Caragiale, *La moşi*, am continuat cu autori precum Cărtărescu, Radu Paraschivescu.

D.P.: *Aceste alegeri îți aparțin.*

C. T. Da, sunt propunerile mele şi mi le asum, chiar dacă sunt comentate.

D.P.: *Anul acesta, apropo, au fost critici la adresa alegerii textului „DEX 305" de Mircea Nedelciu, fiind considerat de unii prea puțin teatral.*

C. T. Judecata mea era bazată exact pe această lipsă de confort pe care o propunea textul ca o invitație la inventivitate şi era şi un gând bun de repunere

în circulație a unui autor care a dispărut prea repede dintre noi. Tema acestei proze e de fapt foarte incitantă, ceea ce s-a şi probat în propunerile candidaților. De fapt scopul acestei probe este tocmai de a evidenția capacitatea de a adecva textului propus mijloacele fiecăruia. Poate uneori aceste texte nu sunt comode, dar ideea de comoditate n-are ce căuta în clubul artiştilor. Aici e vorba de o provocare continuă.

D.P.: *Şi , aş mai adăuga, de deschidere spre o perspectivă culturală mai amplă.*

C. T. Criticile la adresa selectării acestor texte dintr-o infinitate de posibilități sunt normale, dar au fost şi susținători, în discuțiile pe care le avem la sfârşitul fiecărei gale.

D.P.: *Apropo de discuțiile acestea, ce spun tinerii concurenți despre ideea de a le impune un text ca la scoală?*

C. T. Asta e regula jocului. Accepți intri, nu, nu intri. Şi nu prea intră suficientă lume în joc.

D.P.: *Asta e o problemă. De ce oare?*

C.T.: Din rațiuni dubioase, după părerea mea, sau cel puțin greu de înțeles. Dubioasă este ideea de comoditate, şi un transfer cu care ne-am învățat inerțial al responsabilității noastre în cârca altcuiva. Ți-ai ales meseria de actor sau regizor, ți-ai ales o profesie liberală în care tu personal îți asumi integral responsabilitatea vieții tale. Aşa ar trebui să fie. Şcoala nu face suficient de clară această idee, sunt în măsură să o spun ca fost cadru didactic la UNATC. Nu există o pronunțată formare a tânărului în ideea că el este principalul responsabil, mai ales că meseria asta se acoperă cu ideea, reală de altfel, că arta teatrală e una colectivă bazată pe o alianță...

D.P.: *Pe o muncă de echipă.*

C.T.: E adevărat trebuie să ai această capacitate de a colabora cu ceilalți, dar performanța rămâne individuală. Or, aceasta se obține numai revizuindu-ți propriile mijloace cu o îndârjire care nu o are decât începutul. E o meserie îngrozitoare din acest punct de vedere. Niciodată nu poți spune, gata am atins culmea nu mai am unde să urc.

D.P.: *Cu atât mai mult la început de drum. Dar, vorbeai de anumite carențe ale şcolii. O temă care a revenit în discuții, la Mangalia, an de an.*

C.T.: Şi aici trebuie să fim prudenți. Şcoala noastră de teatru e foarte bună.

D.P.: Mai ales prin tradițiile ei care forțează şi prezentul.

C.T.: Cea mai mare parte a produselor acestei şcoli prezintă interes şi dovedesc o ştiință a teatrului, asta din punct de vedere al unei filosofii de existență. Poate ar fi necesar să ne gândim dacă astăzi această producție nu e prea amplă în raport cu necesitățile.

D.P.: *Cred că e vorba de transformarea actului artistic în fenomen de masă. E o inflație a şcolilor de teatru şi a numărului de absolvenți.*

C.T.: Nicio supărare. La urma urmelor, cei care aleg calea asta îşi asumă acest risc.

D.P.: *Crezi că e un risc conştient? Dacă ar fi aşa, n-ar mai fi auzite atâtea plângeri despre lipsa locurilor de muncă. Şi la HOP se aud aceste nemulțumiri printre cei care riscă o competiție de un asemenea gen. Apropo, despre ce riscuri ar fi vorba?*

C.T.: Niciunul. Să câştigi sau, în orice caz, să-ți afli poziționarea ta în raport cu colegii de generație. Asta înseamnă , după mine, numai câştig.

D.P.: *Şi asta pentru că e asigurată o selecţie prealabilă care permite din start un nivel valoric profesionist confruntării. Cum îi alegi pe selecţioneri?*

C.T.: Această selecţie, cum se ştie, este făcută acum de un juriu format mai ales din directori de teatre, posibilii lor angajatori. La început, chemam profesori, critici. Între timp, am renunţat, pentru a elimina orice suspiciune de subiectivism. M-am scos şi pe mine din juriu, ca director al Galei, din aceleaşi motive. Iar în faza finală, începând de anul ăsta, juriul va avea un criteriu în plus, al vârstei, cât mai asemănătoare cu aceea a concurenţilor.

D.P.: *Nu e riscant?*

C.T.: Nu poţi să negi că experienţa în acest domeniu te înarmează cu o judecată mai sigură şi mai motivată şi sigur că nu e o meserie în care să spui că pe măsură ce ai îmbătrânit eşti mai ramolit. E o meserie care nu parcurge destinul pianului, ci pe cel al viorii. Pianul e un instrument care pe măsură ce se învecheşte îşi pierde din valoare, vioara, în schimb, dobândeşte valori inestimabile.

D.P.: *Deci ai optat pentru pian.*

C.T.: Da, deşi convingerea mea este că vioara e suverană.

D.P.: *Cine va mai face atunci observaţii cu privire la dicţia defectuoasă a concurenţilor, dacă vor lipsi cei care mai preţuiesc acest lucru în teatru, maeştrii generaţiei. . . era să zic expirate ?*

C.T.: Într-adevăr, una dintre observaţiile constante a fost referitoare la rostire.

D.P.: *Iar la această ediţie, când a apărut premiul doamnei Dorina Lazăr pentru rostirea unui monolog clasic, el n-a putut fi acordat.*

C.T.: Ar fi însemnat să desconsideri ideea de premiu. Adevărul e că Dorina Lazăr, indignată că la ediţia 2006 textele alese foloseau cu excesivă voluptate cele mai oribile înjurături a spus , nu, domnule, hai să ne întoarcem la poezia monologului clasic! Informaţia a parvenit prea târziu însă, către concurenţi, aşa încât au fost doar trei candidaţi la această probă pentru premiul pus la dispoziţie de această minunată actriţă.

D.P.: *Care, ca directoare a* Teatrului Odeon, *susţine cu succes creaţia tinerilor*

C.T.: Da, dar nu face acolo monolog clasic, să fim serioşi. Face *Copilul fierbe în mămăligă...*

D.P.: *Mai sunt şi alte premii în gală decât cele „clasice", deci. . .*

C.T.: Când am cunoscut-o eu, Gala avea un singur premiu pentru actor sau actriţă la un loc şi un premiu pentru grup. Acum sunt trei. Actor, actriţă şi grup. Între timp au venit nişte oferte care nu aveau cum să fie refuzate, deşi inflaţia de premii poate duce la scăderea valorii lor.

D.P.: *Prima care a spart gheaţa a fost Asociaţia Master Class pe care o conduc, iniţiind* Premiul Timică, *pe care-l oferă de 7 ani, având sponsorizare de la* Candole Parteners.

C.T.: Acest premiu a fost acordat oamenilor care erau foarte aproape de premiile Galei, dacă nu chiar identice, şi nu e exclus ca aceste premii care se acordă în cadrul Galei să revină premianţilor oficiali ai Galei cum s-a întâmplat chiar anul acesta cu Ana Macovei. De anul trecut există şi Premiul **Generaţia aşteptată,** oferit de ziarul *Cotidianul*, iar din acest an, Premiul **Maria Filotti,** oferit de nepotul actriţei, actorul de origine princiară, Şerban Cantacuzino.

Între premiile oficiale ale Galei, mai există şi unul transmisibil, simbolizând aplecarea spre lectură şi cultură a artistului , coup-papierul lui **Sică Alexandrescu,** o frumoasă ştafetă de generaţii.

D.P.: *Să vorbim despre premiile din acest an.*

C. P. : Anul acesta am avut o surpriză foarte plăcută. Primele ediții excelau prin prezentarea la proba individuală a unui cocteil de texte, asociind texte de neasociat şi probând o ignoranță a propriilor lor resurse şi refuzul de neînțeles pentru mine al dramaturgiei. După nenumăratele critici pe această temă, spre surpriza mea, anul acesta, n-a fost decât un singur colaj, apelându-se în rest la texte scrise pentru scenă. Deigur, dacă ai tu vocația să scrii, să compui, să pui în scenă, să joci, Teodora Herghelegiu e un exemplu, e bine, dar nu pot face toți această experiență. Anul acesta au fost alegeri de texte interesante şi m-aş referi mai ales la ineditul *Baghdad Burning* de Reverbend, prezentat de Patricia Moga. Apoi un lucru excelent scris de Gabriel Pintilei pentru Ana Macovei, câştigătoarea pe foarte bun merit al Galei, fiind inteligentă, frumoasă, talentată şi meritând această construcție specială şi foarte ofertantă dedicată ei de autor. Premiul pentru cel mai bun actor şi actriță, în general, motivează pe deplin, socotesc, efortul Galei. De ce spun asta. La gală există deseori o reacție de nemulțumire, pentru că din 13, 15, 20 de candidați o mare parte nu depăşesc o zonă medie de performanță, ca şi când ar fi posibil ca, an de an, să vină 15 de Rebengiuc, 15 doamne Bulandra, 15 Dine Cocea, 15 de Emilia Popescu. Cum să se imagineze asemenea situații aberante. Dacă într-o generație sunt 2, 3 valoroşi mi se pare o generație fericită. Sigur că a fost şi o generație de aur cu Amza Pelea, George Constantin, Constantin Rauțki şi ceilalți, dar în general valorile nu apar cu duiumul. Ar fi minunat să trăim numai în piscuri dar e o viziune grandomano-utopico-stupidă. Si eu m-am lăsat contaminat de această viziune şi la finele unei gale era să plâng de depresie, dar după aia m-am trezit din buimăceală şi mi-am dat seama că există riscul ca într-un an seceta să fie deplină, urmând anul celălalt o inundație.

D. P: *De talente. S-a întâmplat însă în vreun an să-ți pui problema, văzând preselecția, că nu poți ține Gala?*

C.T.: S-a întâmplat, la început. Si atunci am programat *Toujours l'amour* cu Dan Puric şi Carmen Ungureanu, ca lumea să ştie cam care ar fi idealul de prezentare a unei performanțe. Spectacolul, de un rafinament extraordinar, de un perfecționism fără măsură, şi în acelaşi timp lipsit de orice fel de prețiozitate a avut un succes imens şi a demonstrat că publicul e mult mai evoluat decât credem când zicem despre el că-i place doar „Vacanța mare", şi are o disponibilitate să accepte un produs cultural elevat în care onestitatea comunicării este deplină, ideea de dialog e subiacentă, valorile reale.

D.P.: *În sensul ăsta, ce se poate spune despre interesul publicului de la Mangalia pentru Gala devenită tradițională?*

C.T.: Jumătate din public o formează specialiştii, iar cealaltă jumătate, localnicii. O situație normală, având în vedere şi sfârşitul de sezon când se derulează evenimentul. Să mai spun că Gala e susținută şi de Primăria Mangalia, alături de Ministerul Culturii şi, bineînțeles, UNITER. O dovadă în plus că există un interes concret față de lumea tânără. Ar trebui ca şi interesul lumii tinere să fie mai mare.

D.P.: *Asta se va petrece, probabil, pe măsură ce Gala va funcționa realmente ca o bursă, având consecințe tot mai vizibile pe piața concurenței.*

C.T.: Ca să câştigi la bursă, trebuie să joci. Ca să poți câştiga ceva, şi eu cred că toți care participă au de câştigat, trebuie să te prezinți la Gală.

D.P.: *Ca un veteran participant, şi susținător al Galei pot spune că e un câştig şi de partea celor care pretind că se preocupă de viitorul teatrului românesc.*

Doina PAPP

Câştigătorii Galei Tânărului Actor HOP 2007

Ediția din 2007 a Galei Tânărului Actor HOP s-a încheiat în seara zilei de 4 septembrie. În urma deliberării juriului, format din **Felix Alexa** (regizor), **Alexandru Berceanu** (regizor), **Andreea Bibiri** (actriță), **Florin Fieroiu** (coregraf) şi **Cristina Modreanu** (critic de teatru), s-au desemnat câştigătorii:

- Premiul pentru cel mai bun actor – **RADU IACOBAN** – *Mizerie*, după *Sex, drugs and rock'n'roll* de E. Bogosian
- Premiul pentru cea mai bună actriță – **ANA MACOVEI** – *Lucruri mici* de Gabriel Pintilei
- Premiul pentru cel mai bun grup – **ÎN AŞTEPTARE,** regia Dan Lupu, participă: **LILIANA FARCAŞ, SORANA HUIDAN, CASIANA ŞUTEU, DAN LUPU, TUDOR MUNTEANU**
- Premiul „Sică Alexandrescu" – **ANIELA PETREANU** – *Vă urcați la prima?* de Teodora Herghelegiu

Alte premii oferite în cadrul Galei HOP:

- Premiul „Timică", oferit de Candole Partners – **ANA MACOVEI** – *Lucruri mici* de Gabriel Pintilei
- Premiul pentru monolog clasic, oferit de actrița Dorina Lazăr – **NU SE ACORDĂ**
- Premiul „Generația Aşteptată" acordat de ziarul *Cotidianul*, prin reprezentanta sa, criticul teatral Doamna Lena Boiangiu – **AXEL MOUSTACHE** – *Nisip în buzunarul de la piept*, de Victor Drăgan
- Premiul „Maria Filotti" – **SIMINA COJOCARU** – *Un cântec de clovn* după Jonas Gardell

Premiile publicului:

- Cea mai bună actriță – **ANA MACOVEI**, *Lucruri mici* de Gabriel Pintilei
- Cel mai bun actor – **RADU IACOBAN** – *Mizerie,* după *Sex, drugs and rock'n'roll* de E. Bogosian
- Cel mai bun grup – **MOŞTENIREA,** regia Lucia Mureşan, participă: **DORIN IONESCU, MARIA-ANTOANETA TUDOR, SIMONA FABIAN, CĂTĂLIN CIURDAR, XENIA ALINA GRIGORE, CĂLIN RĂDULESCU.**

Ana MACOVEI

Axel MOUSTACHE

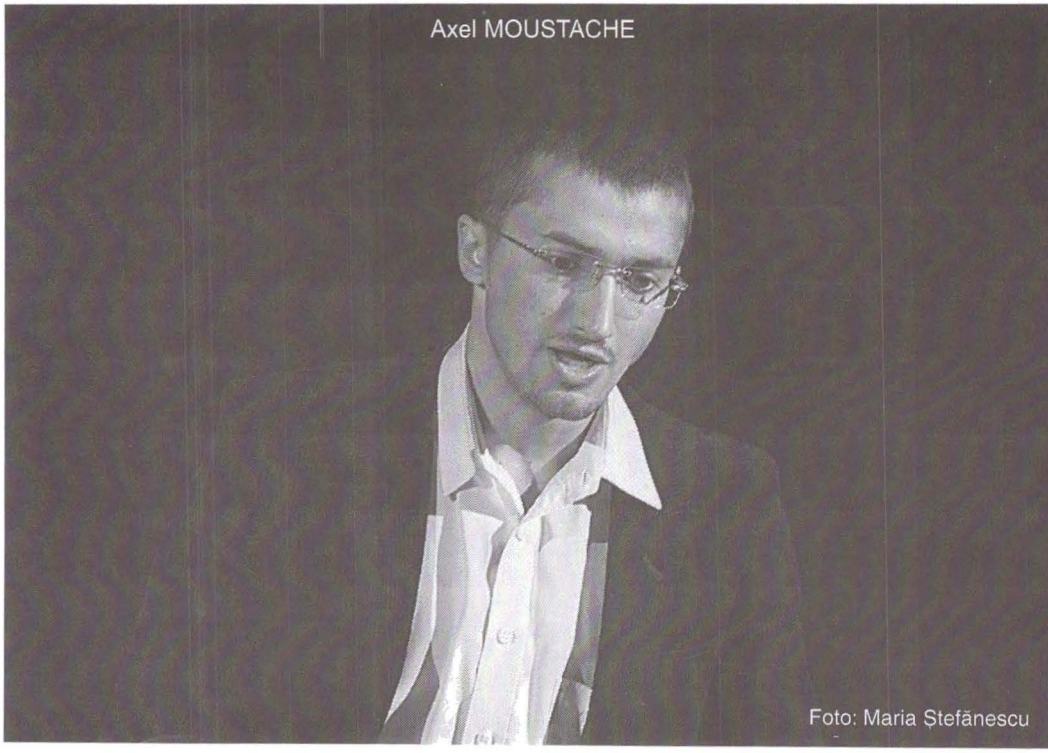


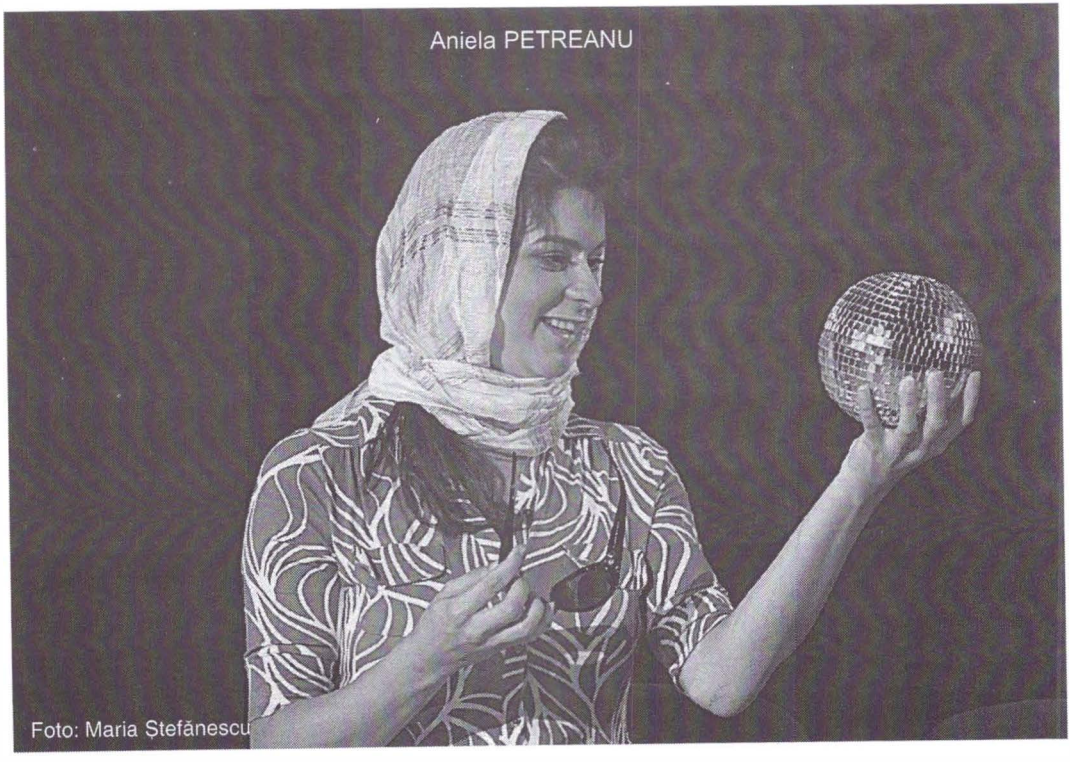
Foto: Maria Ştefănescu

În aşteptare, regia Dan Lupu

Foto: Maria Ştefănescu

Simina COJOCARU

Foto: Maria Ştefănescu



Aniela PETREANU

Foto: Maria Ştefănescu

TABĂRĂ DE DRAMATURGIE A COTIDIANULUI

Miruna RUNCAN:

„...Iluzia că propriul nostru club ne e suficient"

În perioada 1–12 august 2007, ArtReSearch (Asociația de promovare a cercetării și creației în artele spectacolului, condusă de criticii Miruna Runcan și C.C. Buricea-Mlinarcic), în parteneriat cu Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității „Babeș-Bolyai" din Cluj și Teatrul Dramatic „Elvira Godeanu", a organizat la Târgu Jiu cea de-a patra ediție a ***Taberei de Dramaturgie a Cotidianului*** *– „un amplu proiect interdisciplinar de cercetare și creație în teatru, film și media", dedicat, în acest an,* ***Generației X-Men & Women****. Potrivit comunicatului de presă, tabăra reprezintă nucleul unui „program de intervenție culturală" finanțat, în parte, de Administrația Fondului Cultural Național, care constă în cercetări de teren și workshopuri de dezvoltare a scenariilor și producțiilor de teatru, film și media – toate urmărind, de fapt, „investigarea și reprezentarea mutațiilor comportamentale și de mentalități ce au loc în rândul adolescenților și tinerilor din România de azi".*

Andreea Dumitru: *Când a intervenit* dramaturgia cotidianului *în preocupările tale? Te întreb, și pentru că ești un critic serios implicat în studiul „reteatralizării", ai identificat chiar un „model teatral românesc" și i-ai diagnosticat inevitabilul declin, continuând să analizezi, totuși, cu subtilitate, producții ce se revendică încă de la acest* model.

Miruna Runcan: E o poveste destul de complicată, legată, pe de-o parte, de convingerea pe care mi-am exprimat-o încă de prin '95–'96, în vremea în care elaboram capitolele centrale ale *Teatralizării...*: și anume că, dincolo de carnavalul autosuficient și foarte colorat al marilor producții din instituțiile teatrale românești, de fapt, spectacolul metaforic ca atare a intrat într-un soi de fază letală, într-un soi de... muzeistică a expresiei și, mai ales, a conținuturilor. Cu tot respectul pentru marile spectacole, de atunci și de azi, nu cred că am greșit. N-are rost să reiau acum cele tipărite cu șapte ani în urmă, în *Modelul teatral*. De aici, mai departe, a crescut, în timp, credința că trebuie făcut ceva care să ne reîntoarcă la publicurile reale, și mai ales să ne întoarcă la cele – enorm de vaste – cu potențial neconștientizat: publicuri care nu știu despre ele însele că sunt publicuri, oameni care nu știu despre ei înșiși că au nevoie de teatru.

Pe de altă parte, un rol esențial l-a avut, după experiența cu *ultima T* de la Târgu Mureș, nașterea *Man.In.Fest*, alături și sub directa influență a Teatrului Imposibil din Cluj și a mentorului său, regizorul *m.chris nedeea*. Interesul pentru alternativ, pentru simplificarea conținuturilor și adecvarea expresiei la un nou ritm de percepție, pentru răspunsul direct al publicurilor, interesul pentru noua dramaturgie de aici și de oriunde altundeva, iată tot atâtea puncte comune care ne-au unit pe mine și pe C.C. Buricea-Mlinarcic cu *Imposibilul*. În fine, în al treilea rând, e vorba despre

munca noastră didactică: la un moment dat, am avut revelația că ceea ce făceam eu la opționalele de Jurnalism cultural şi ceea ce făcea Cristian la cursurile lui de prelucrare a textului de spectacol se poate prelungi într-un proiect extracurricular, mult mai complex. Şi ne-am apucat să elaborăm acest proiect, numit *Dramaturgia cotidianului*, unind în cercetarea de teren studenți jurnaliști şi studenți teatrologi, pentru pescuit şi prelucrat poveşti reale, despre teme fierbinți. Ideea a crescut, grupurile şi ele, s-au adăugat şi studenți de la secția de regie, cea de televiziune; rezultatele au fost, cred, în fiecare an, mai bune ca în anul precedent.

A.D.: *Ce anume te-a determinat/ inspirat când ai purces la organizarea acestei aventuri, o tabără cu participare benevolă şi rezultate greu de anticipat? Încercând să delimitezi* dramaturgia cotidianului *de orice aluzie la defunctul realism socialist, invocai (în* Man.in.Fest*) modelul echipelor de cercetare etnografică ale lui Dimitrie Gusti, dar şi, în contextul actual, contribuțiile similare, de istorie orală, inițiate la Muzeul Țăranului Român, la Cluj, de către Ruxandra Cesereanu (în fond, chiar de Liviu Malița, în explorarea* Vieții teatrale în şi după comunism*).*

M.R.: Modelul Gusti, chiar dacă e asumat numai de folcloriști şi sociologi, a avut mereu şi o dimensiune artistică marcată. Pe vremea în care eram eu studentă, cândva în „Evul mediu" dintre primăvara pragheză şi cutremurul din 1977, încă se mai păstra bunul obicei al cercetării, prin cercuri științifice direcționate, ca şi cel al cercetărilor de teren, nu numai la arheologi, istorici ori folcloriști. Profesorii mei cei mai dragi, academicianul Ion Coteanu şi colaboratorii lui, Alexandru Sincu şi Cezar Tabarcea, au pus la cale, vreo doi ani la rând, oricât de ciudat ar părea, cercetări de teren de poetică şi stilistică aplicată. N-am mai apucat să particip la ele, terminasem deja şcoala şi părăsisem capitala; dar am continuat să lucrez în condiții de „navetă", Braşov–Bucureşti, alături de echipa interdisciplinară (lingviști, teatrologi, muzicieni, traducători etc.) de poeticieni, cam până în 1987; adică un deceniu după absolvire. Ştii, pe atunci, un doctorat era un vis imposibil de atins, iar un post în cercetare – o himeră. Tot ce făceam era voluntariat şi curiozitate de cunoaştere în stare pură.

Deci, inspirația de bază vine tot din... practică: practica de a gândi în permanență în raporturi de comunicare cu alte discipline şi științe, şi de a lega teoria cu manifestările imediate, ale existenței nemijlocite, în scopul de a detecta şi descrie corect fenomene.

Da, invocarea muncii Ruxandrei Cesereanu (vreo câțiva ani, cât am lucrat la catedra de jurnalism amândouă, am împărțit unii dintre studenți, care au participat la ambele echipe...) şi a celor de la Muzeul Țăranului Român nu e întâmplătoare: e un simptom pentru un anume fel comun de gândire şi emulație.

Cât despre proiectul de cercetare al lui Liviu Malița, eu am ajuns în şcoala de teatru de la Cluj după ce el începuse deja, şi am intervenit cu propria mea competență, atâta câtă e. Oricum, suntem foarte mândri de ce-a ieşit. Chiar dacă e loc pentru mai bine, a fost măcar o demonstrație că se poate lucra cu folos, individual şi în grup, punând cărămizi la găurile enorme de istoriografie şi critică interpretativă, pe care le-am acumulat, în România, de decenii.

A.D.: *La începutul lui 2007, ai fost nominalizată la Premiul UNITER pentru critică datorită acestui proiect pe care l-ai inițiat şi coordonat. Totuşi, controversa legată de nominalizarea în sine a umbrit o discuție, mult mai utilă, despre ineditul sau anvergura lui. Dimpotrivă, „dezbaterea" declanşată de refuzul în bloc al nominalizărilor a dat la iveală crase prejudecăți privind câmpul/ limitele actului critic. Cum îți explici atitudinea mefientă sau chiar indiferentă a unor colegi de breaslă*

față de un concept care interesează, iată, nu doar tineri oameni de teatru, ci şi videaşti, jurnalişti?

M.R.: Am mai vorbit despre asta; sincer, nu cred că e o rană vindecată, chiar dacă am luat suficientă distanță ca să îmi displacă, retrospectiv, circul mediatic – zadarnic – de jur-împrejurul întâmplării. Acum cred că m-am implicat excesiv, probabil fiindcă, accidental, era la mijloc facultatea clujeană, prin nominalizarea ambelor proiecte, şi al nostru şi al lui Liviu Malița.

Azi, că au trecut atâtea luni şi-o vacanță, cred că „mefiența" (aşa cum drăgălaş o numeşti) are mai multe rădăcini, din nefericire congruente. Pe de-o parte, e vorba de jalnica tradiție a criticii de teatru româneşti (ba aş îndrăzni să zic, şi a unei bune părți a comunității teatrale) de a refuza să vadă dincolo de lungul nasului. Sebastian, în 1935, se îngrozea tot din pricina asta. Ca atare, ce nu e „activitate curentă", adică cronicărie de ziar ori de revistă, nu e critică. Criticul critică, nu-i aşa? Cu corolarul autohton de tip: „criticul laudă" ori trebuie ucis. E barbar şi, mai ales, e profund neadevărat.

Altă rădăcină este aceea a subțirimii şi inconsistenței muncii de cercetare, de durată şi de adâncime (istorie, teorie, monografii, studii culturale etc.), o altă tradiție blestemată la noi. Disprețul față de activitățile de cercetare pe termen mediu şi lung, în fond activități critice cu reverberație profundă, care scot teatrul din condiția sa de efemeritate, şi pe critic din comodul său impresionism, e o formă de apărare a... A ce, Doamne iartă-mă?! Oare n-ar trebui să apărăm cu toții teatrul, oare n-ar trebui să-i facem cu toții vad, indiferent de uneltele noastre? Oare nu e sarcina criticii de a se uita şi în urmă şi înainte?

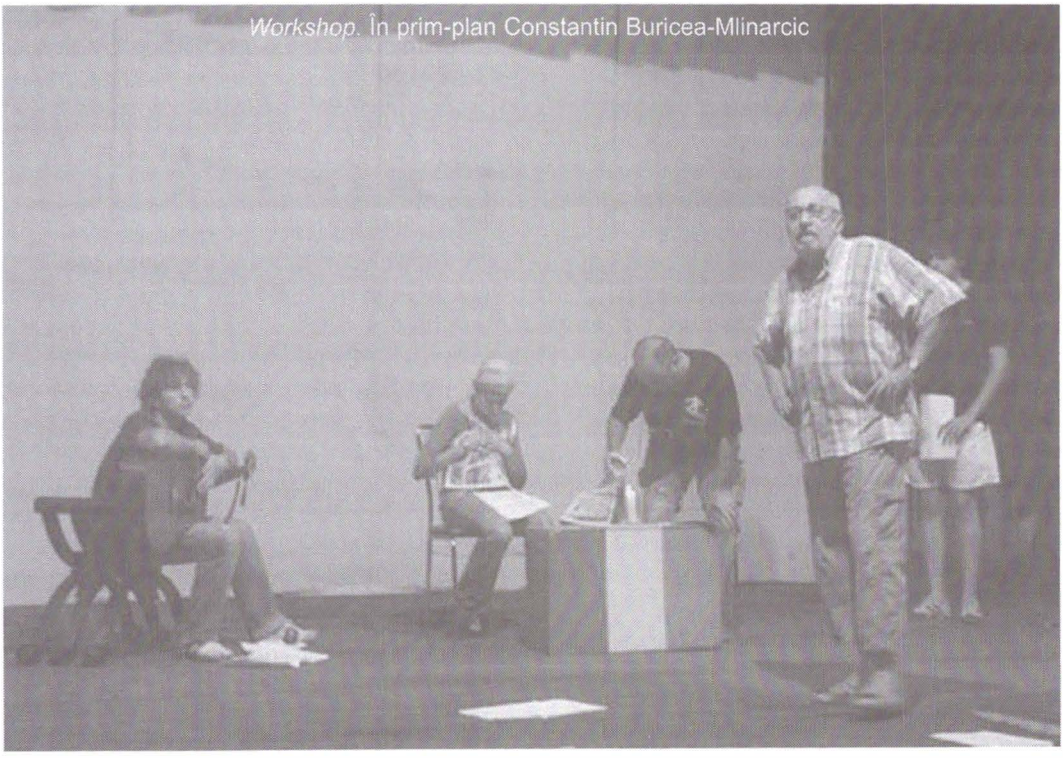
A.D.: *Ca profesor şi animator de viață teatrală clujeană, cum îți explici entuziasmul, curiozitatea participanților la cele patru ediții ale taberei (evidente oricui parcurge „mărturiile" sau „ficțiunile" rezultate de aici)? Cine sunt ei şi cum i-ați cooptat/câştigat pentru acest proiect?*

M.R.: Ca să îți răspund cinstit şi prompt, e un miracol pentru care n-am destule cuvinte ca să mulțumesc. Nu cred că există o meserie mai ofertantă şi mai entuziasmantă decât cea de profesor, mai ales în universitate. Nu cred că ştiu destule despre entuziasmul lor în raport cu proiectul *Dramaturgia cotidianului*, dar, la început, grupul de bază era destul de omogen şi destul de legat şi de *Man.In.Fest*, iar perspectiva faptului că ceea ce se munceşte va fi şi publicat şi prezentat în dezbatere directă a fost, probabil, unul dintre secretele acestui entuziasm. (Ca şi unul dintre duşmanii săi lăuntrici, fiindcă nu toată lumea rezistă la confruntarea directă, nici nu e fiecare din noi atât de creativ şi de talentat, ori atât de perseverent pe cât îşi închipuie. Ca atare, „pierderile colaterale" sunt inevitabile).

De fapt, dacă e să fiu obiectivă, entuziasmul care a crescut în timp (am început cu zece studenți, la Băiuț, dintre care mai mult jurnalişti decât teatrologi, pentru ca anul ăsta să fie douăzeci şi trei, teatrologi, regizori, actori, jurnalişti de presă scrisă şi video artişti, ca să nu mai spun că acum unii sunt masteranzi sau absolvenți de masterate) vine din resursa cea mai importantă la un tânăr: punctul de coincidență dintre propriul interes de cunoaştere-creație şi sentimentul utilității sociale a muncii tale.

Fiindcă, ceea ce îi deosebeşte pe intelectualii tineri de generațiile mai vârstnice, cel puțin aici, la Cluj, e nevoia de „a face ceva pentru ceilalți". De a schimba ceva. A rezista, ba chiar a te opune blazării morocănoase şi infatuate, ca şi tendinței veşnice de a ne jelui, din societatea românească „liberă" de răspunderi, pare să nască entuziasm.

Cine sunt, deci? Păi, unii sunt deja ziarişti cu experiență (cum e Bianca Felseghi, Adrian Dohotaru, care anul ăsta n-au mai venit, dar prin ei ni s-a alăturat



Workshop. În prim-plan Constantin Buricea-Mlinarcic

Teo Păcurar; ori Mihai Pedestru, care e şi un experimentalist strălucit foto şi video; ori veterana noastră dragă, Dora Ghecenco). Alții sunt şi jurnalişti cu loc de muncă dar şi critici de teatru ori film, cum e cazul lui Mihai Gădălean şi Horațiu Damian, ambii în echipa *Man.In.Fest* şi în conducerea *ArtReSearch.* Alții sunt mai de curând aproape, cum e grupul excelent de studenți teatrologi (Rafael Oros, Timur Felix Mihancea, Alina Frâncu, Andreea Chindriş, Roxana Pântice, Georgiana Truță, Oana Moldovan). Există şi un regizor care va absolvi anul ăsta, Mircea Laslo, minte strălucită, om de muzică dar şi condei excelent, probat în cei doi ani de dinamizat revista; căruia i s-a alăturat acum Alexandra Felseghi, din anul doi, care e şi studentă la conservator (ca să vezi cum e cu regia şi muzica!). Apoi Bogdan Narița, student la televiziune, căruia i s-au alăturat anul ăsta colegii lui, Bogdan Zoicaş, Codin Sebastian Pop, Cezar Enache. Au fost şi alții, în anii trecuți, unii au plecat de tot, alții n-au mai reuşit, sper s-o facă acum, dar vor reveni. În plus, acum ni s-a alăturat un grup foarte coerent şi dedicat de tineri elevi şi studenți la teatru de la locul faptei, Târgu Jiu. Pe care i-a adus alături de noi teatrul însuşi, o instituție profund implicată în mişcarea teatrală din licee şi, mai ales, Raluca Sas-Marinescu, PR-ul locului, MA în teatrologie, sufletul tuturor aventurilor din ultimii ani.

A.D.: *Revista* Man.In.Fest *a dedicat, în nr. 2–3/2006, un spațiu amplu celei de-a treia ediții a Taberei (după Băiuț – Maramureş, în 2004 şi cartierul Hatvan din Baia Mare, în 2005, aceasta fiind cea dintâi găzduită de Teatrul „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu). Ați reuşit să scanați atunci tot ce era de scanat – de la declarațiile de intenție şi armătura teoretică la interesanta recoltă de (foto)reportaje, interviuri/conversații (schițe de) scenarii şi piese mijite din realitatea „documentată". De fapt, anul trecut, la Târgu Jiu, apoi şi la Teatrul Odeon, unde a avut loc şi o*

lectură cu Balul pensionarei *de Mihai Gădălean, s-a încheiat o etapă din existența proiectului, concentrată asupra „migrației de muncă și vieții comunității". Făcând un bilanț rapid, care a fost cel mai mare câștig al acestei perioade de cercetare/creație? Care au fost cele mai mari obstacole/tentații cu care v-ați întâlnit? Dar cele mai scump plătite naivități de care ați dat dovadă „la fața locului"? Crezi că ați reușit să evitați clișeele mult vehiculate de media pe această temă?*

R.M.: Vai mie, e un capitol de întrebări la care va trebui să mă controlez din greu ca să nu bat câmpii! În primul rând, nu cred că, pe tema migrației, și mai ales pe coordonata efectelor ei interne, „am scanat tot ce era de scanat". Ar fi fost și imposibil. Am încheiat acest ciclu în primul rând pentru că tema ajunsese, între timp, una... de jurnal de actualități. Pe de-o parte, am devenit conștienți că pentru a continua cu tema asta ar fi fost nevoie de un suport material și de o infrastructură mult mai amplă; pe de alta, ni s-a părut că însăși curiozitatea noastră cercetătoare a intrat într-o criză.

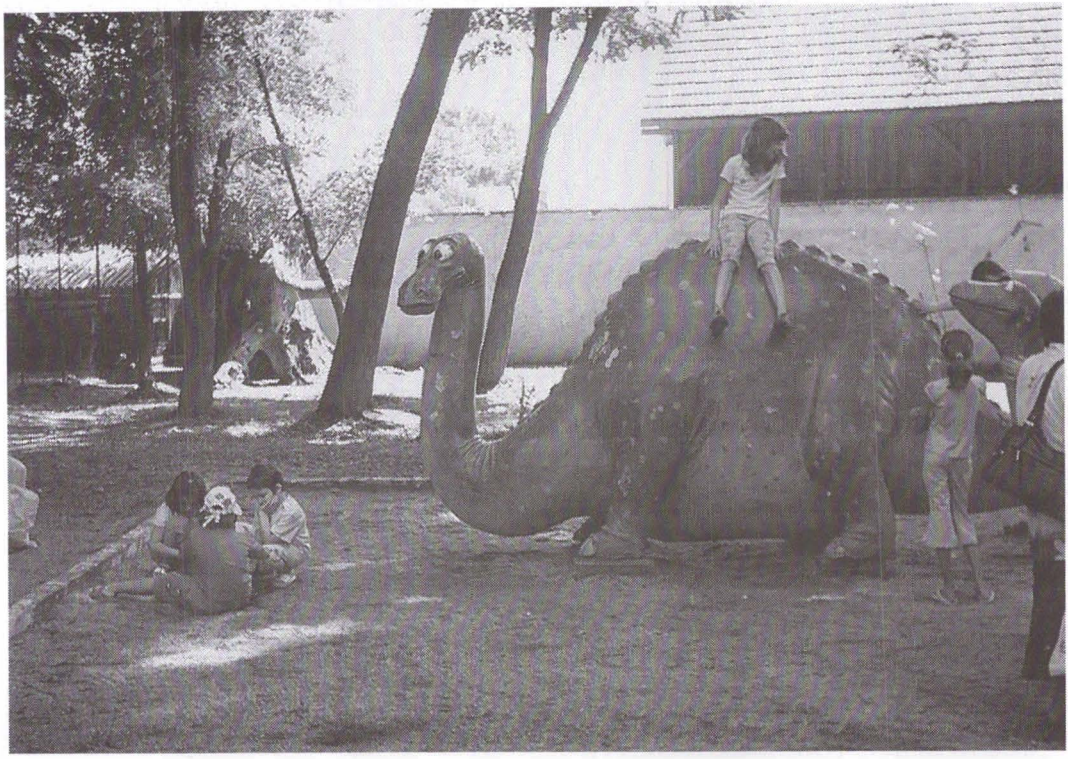
Cel mai mare câștig au fost... două. În primul rând, rafinarea metodei, care are atât coordonate de cercetare și creație propriu-zise, cât și educaționale, în sensul bun al cuvântului, acelea de învățat practic, din propriile greșeli. În al doilea rând, structurarea ca atare a grupurilor. Cred că asta e foarte important: să îi scoți pe artiștii din școlile vocaționale, mai ales de teatru, din blocajul tradițional al lucratului de unul singur, în propria bucătărie. La noi, la români, munca împreună e, de cele mai multe ori, un calvar. De la care preferăm să chiulim, ascunzându-ne în închipuita noastră genialitate. Și ar mai fi și câștigul al treilea, care e și individual și de grup: acela că ideile au devenit din ce în ce mai îndrăznețe.

Obstacole? Au existat și există obstacole lăuntrice, cum ar fi capacitatea de a interacționa în mod atent cu subiecții intervievați, ducând conversațiile până la capăt, făcându-i să se dezvăluie dincolo de „rolul social". Aici e vorba și de noroc, dar și de experiență. Dar și obstacole exterioare. În fiecare an am avut câte un partener de nădejde, de la o micuță primărie la o facultate din Baia Mare (profesoarei și criticului Dana Puiu, aceeași caldă recunoștință!) până la excepționalul parteneriat cu Teatrul „Elvira Godeanu" din Târgu Jiu (Marian, Alex, Simona, Monica, Radu, Pompi et.co., toată dragostea!! În schimb, proiectul crescând substanțial, am fi avut nevoie de o recunoaștere dincolo de casa proprie, care să ne scape de voluntariatul crunt (iar pentru studenți sângeros) în care ne-am mișcat de atâția ani. După ce CNCSIS-ul, prin evaluatorii de la teatru și film (colegi din alte centre universitare), ne-a tăiat mereu și cu suspectă hotărâre de la orice grant de cercetare, și anul trecut și anul ăsta, AFCN-ul ne-a acordat, ultimii pe listă la Proiecte culturale, ...5000 de lei! Noroc că a găsit teatrul din Târgu Jiu sponsori pentru cazările studenților... Și facultatea bani de drum.

Naivități? Da, există. Cea mai drastică e căzutul în plasa discursurilor auto-compătimitoare ale subiecților interviurilor. Cea mai urâtă și mai periculoasă este empatizarea „înfrățită" cu aceștia. Care poate să-ți dinamiteze dinăuntru orice speranță de obiectivitate și să te arunce în neantul clișeelor. Nu totdeauna am reușit să evităm asta. Dar, măcar, am învățat din propriile prostii și unii de la alții.

A.D.: *Pentru noua dramaturgie tânără de la noi (ivită ad-hoc sau în urma concursurilor* dramAcum, *a atelierelor de* new writing), *tema conflictului între generații, a derivei la vârste fragede a devenit deja o marotă. Ce v-a făcut să cârmiți spre o temă înrudită la recenta ediție a taberei? Ce ați aflat despre generația „scanată", în versiunea Târgu Jiu? Dar despre voi? Cum arată bilanțul acestei etape?*

M.R.: E prematur să facem orice bilanț; acum, când îți răspund eu, toate materialele sunt la cuptor, vor ieși de acolo în două, trei–săptămâni și vom vedea. Am ales tema nu pentru că e absentă, ci pentru că... Dar s-o luăm altfel.



Sincer, eu nu cred în... „deriva tinerei generații". Cred în problematica tinerei generații, ceea ce e cu totul altceva. Şi, mai mult, cred c, în ultimele două decenii, se petrec mutații substanțiale în om. În modul lui de percepție, interpretare şi inserție în lume. Or, „deriva" nu e o temă, e deja un clişeu. Piesele bune, filmele bune (şi sunt destule, peste tot în lume, ca şi la noi) nu se nasc din descrierea derivei, ci din nevoia de a înțelege aceste mutații.

De-asta cred că proiectul de acum e mult mai ambițios şi mai greu decât cel cu migrația. Mai ales fiind un proiect la care trudesc înşişi membrii *Generației X-Men&Women*, aşa cum am numit-o noi. Să fii tu însuți şi obiect şi subiect, şi investigat şi investigator, e o sarcină foarte grea. Primul lucru pe care l-am aflat, la finalul acestei tabere, e că, uneori, colegilor mei tineri le-ar fi fost mai uşor să se intervieveze unii pe alții decât să îi intervieveze pe tinerii din Târgu Jiu. Pe de altă parte, de data asta ne-am pregătit mai bine, din timp, am produs deja două numere de revistă care au o relație destul de strânsă, la nivel tematic, cu *Generația X-Men*. Şi, spre deosebire de ceilalți ani, acum în suplimentul dedicat taberei vor fi şi eseuri, articole teoretice, etc.

Nu vreau să insist prea mult, în octombrie vom fi gata cu numărul special dedicat actului întâi al acestei experiențe, şi atunci vom putea estima care sunt câştigurile şi care pierderile.

A.D.: *Are cercetarea de acest tip, interdisciplinară adică (la granița între jurnalism, sociologie, antropologie, arte), viitor cert la noi? Cum poate îmbogăți ea, în definitiv, reflecția asupra actului teatral şi practica scenică?*

M.R.: E loc de o anecdotă (reală) cu abur sceptic? În 1998, când am lansat primul număr al revistei *ultimaT,* la Teatrul ACT, am invitat tot felul de lume, din tot

felul de locuri. La o dezbatere. Critici n-au venit, firește, mai deloc. Dar, printre invitații onoranți, a venit și profesorul Mihai Dinu, matematician, semiolog, un mare gânditor în teoria comunicării, care ne făcuse cadou un eseu pentru acel debut (fiindcă, în mai multe rânduri, s-a ocupat și de teatru). Și, pe când ne împăunam noi cu interdisciplinaritatea, el a zis, cu mare amărăciune: „Dragii mei, eu de două decenii tot încerc să fiu interdisciplinar. Rezultatul concret e că... nu mă citește mai nimeni!" Atunci am râs cu toții. Neîncrezători. Acum...

Și totuși, da, cred sincer că interdisciplinaritatea e singura șansă, în multe câmpuri de activitate ale minții omenești, inclusiv în artele spectacolului. Da, cred sincer, și muncesc activ ca să-i conving și pe alții, că nu mai poți face teatru ignorând ce face filmul, ce fac artele video și documentarul, ce se întâmplă în muzica de ultimă oră. Dar nici în sociologie, ori filosofie... Toată lumea uită că Socrate și Aristofan erau contemporani.

Cum, și mai clar, nu poți reflecta asupra actului scenic în absența unei perspective mai largi, în raport cu științele și artele învecinate. Fiindcă riști să te arăți mai necioplit decât propriul tău spectator-cititor, și atunci la ce bun? Ce legitimitate de exprimare mai ai?

Lumea zice că generațiile care vin sunt aculturate. E fals. Au o altă cultură, cu o altă constituție, fiindcă văd diferit și operează cu alte limbaje. Dacă nu le cunoaștem și nu le înțelegem, ne-am ars. Nici cultura noastră n-o putem comunica, nici pe a lor nu o asimilăm. Dacă, încă, ne mai putem mișca un an, doi, trei, cu iluzia că propriul nostru club ne e suficient, nu peste mulți vom constata că el, clubul, e o vitrină la Antipa. Cu plăcuță: *„Homo histrionicus, secolul XX"*. Altminteri, teatrul e pentru oameni, nu pentru artiștii care-l fac și familiile (și amicii) lor. Sau nu?

FESTIVALUL DE TEATRU ATELIER

Oana STREZA
Alexandru ŞTEFAN

Maratonul băimărean

Radu Macrinici, directorul **„Festivalului Internaţional de Teatru Atelier"**, s-a dovedit mereu dibaci în a alege, ca locuri de desfăşurare, oraşe de provincie ce ştiu să-şi pună la dispoziţie liniştea şi intimitatea. Anul acesta, în Baia Mare, oamenii s-au adunat la teatru ca la o sărbătoare. Un punct de atracţie l-a constituit, încă de la deschidere, prezenţa regizorului Victor Ioan Frunză, cu trei spectacole care i-au creionat, fără îndoială, profilul artistic. Acestora li s-a alăturat expoziţia de scenografie a doamnei Adriana Grand, intitulată „Îngeri industriali", deschisă în foaierul Teatrului Municipal de-a lungul întregului Festival.

FAUST – un nebun frumos

Ce text dramatic mai încărcat de simboluri, de imagini şi semnificaţii ar putea fi de o mai seducătoare atracţie pentru imaginaţia *„fără măsură"* a lui Victor Ioan Frunză, decât istoria doctorului Faust? Regizor ambiţios şi erudit, a construit un mit personal al lui ***Faust***, apelând la textele lui Jean Variot, Cristopher Marlowe, Goethe, Paul Valéry şi Alfred Jarry.

Spaţiul acela enigmatic, aflat la limita între viaţă şi moarte, între aspiraţia arogantă şi umilinţa impusă omenescului, în care frământarea poate atinge forţa nebuniei, este habitatul perfect pentru ceea ce înseamnă zone preferate de tatonare pentru V.I.Frunză; este un regizor pe care abisurile nu-l înspăimântă, ci, din contră, îi hrănesc metaforele scenice care au devenit tot mai mult însemne ale unei viziuni foarte personale, construindu-i un portret din tuşe puternice şi culori pline de îndrăzneală.

Într-un timp, în care răul seduce pervers şi se insinuează în orice, şi mai ales, în individul contemporan bulversat de haos şi lipsă de repere, când din pofta acaparatoare de a stăpâni destine, omul îşi populează lumea cu noi idoli: tehnică, ştiinţă, cercetare, clonare, meditaţia asupra morţii devine obligatorie. Astfel se redresează, prin antiteză, ducatul vieţii, cu toate adevărurile care contează.

Ceea ce conferă originalitate spectacolului este viziunea ironică asupra omului puternic – asupra alchimistului care se consideră stăpân peste formulele obscure ale Universului, dar se află lipsit de abilitate în reacţiile fireşti în faţa vieţii însăşi; cedarea sufletului său lui Mefisto, pentru o experienţă prelungită cu tinereţe, îl face vulnerabil în faţa seducţiilor vieţii fără artificii şi preţiozitate. Gândul la Divinitate îi prilejuieşte acestuia introspecţii, autoanaliză şi autocunoaştere. Totul se dezvoltă în registrul unei farse existenţiale, al unui comic de situaţii bine temperat şi generator de momente groteşti, susţinute de inspiratele costume ale Adrianei Grand. Personajele alegorice ale păcatelor omeneşti creează imagini care te vor bântui, cu siguranţă, o vreme.

Muzica compusă de Cári Tíbor şi difuzată printr-un mix de proceduri: orchestră, voci *live* şi fixări pe suport digital, este practic încă un personaj care are propriul limbaj, propriul impact şi comentariu la text; creează în sine momente de dramatism şi fior răscolitor.

Este evident că toţi cei trei creatori: V.I Frunză, Adriana Grand şi Cári Tibor sunt de fapt oameni-spectacol, în sensul creării unei poetici specifice, dominate de visceral, de organic ce constituie pecetea unităţii şi plasticii spectacolului.

Ştiinţa regizorului de a doza forţa momentelor, într-o creaţie scenică în care cuvântul greu de semnificaţii este dominant, apare vizibilă în scena îndrăgostirii tânărului Faust; momentul este rezolvat printr-o coregrafie electrizantă, în ritmul tangoului care detensionează şi creează emoţie.

Montarea este un prilej al desfăşurării de forţe actoriceşti, de susţinere a unor partituri deloc facile, prin apelul la o multitudine de mijloace şi calităţi expresive, prin solicitarea ca gestul şi atitudinea să însemne accente puternice în compoziţie. Construirea relaţiilor multiple, folosirea obiectelor complicate şi a efectelor creează o dimensiune gigantescă, proprie spiritului faustic.

Cu sugestia că textul ar mai necesita pe alocuri reduceri şi reordonări, spectacolul despre istoria comică a doctorului Faust înseamnă, în sine, un proiect ambiţios pentru teatrul românesc în general şi o reuşită pentru Teatrul Municipal din Baia Mare, unde echipa tânără de actori a dovedit că merita o mare întâlnire.

De fapt, V.I Frunză reuşeşte să ne tulbure conştiinţele cu o întrebare iscoditoare: am reuşit cumva să nu semnăm un contract asemănător cu Răul? Am izbutit să păstrăm datul divin ce înseamnă lumină, cale şi lipsa fricii? Invitaţia din final – de a nu întârzia nimeni să treacă pe poarta Purgatoriului –, prelungeşte, în fiecare dintre cei care *„am participat"*, o interogaţie care ne obligă să rămânem de veghe. **(O.S.)**

Să şedem!

Noi, teatrologii, avem mania de a esenţializa creaţia unui dramaturg oferind etichete definitorii: „Henrik Ibsen şi emanciparea femeii", „Caragiale şi satira socială", „Pirandello şi măştile nude" – clişee ieftine, apărute din rele obişnuinţe! În această cheie este privit, de obicei, Eugen Ionescu: absurdul şi perimarea cuvintelor! Iată de ce, probabil, mulţi dintre noi s-au obişnuit să vadă universul ionescian marcat de un tragism rece pe care îl privesc cu detaşare raţională.

Regizorul Victor Ioan Frunză, în ***Scaunele*** montate la Teatrul German de Stat din Timişoara, face exact contrariul: dintr-un text, ce la prima lectură este absolut lipsit de viaţă, el creează emoţie!

Grotescul personajelor nu e doar terifiant, ci şi înduioşător. Cuvintele îşi pierd sensul, dar nu lasă loc stupizeniei, ci regretelor, căci, pe măsură ce descoperi lipsa comunicării, nu te înveseleşte ironia sorţii, ci te întristează tragicul destin.

Muzica e în contratimp cu ritmul replicilor, iar în limbajul ei rezidă poate singura unitate comună dintre Bătrân şi Bătrână. Recitalul actoricesc mi s-a părut excepţional! Ildiko Jarcsek-Zamfirescu şi Boris Gaza au ştiut să relaţioneze atât de bine prin intermediul unor personaje invizibile! Alchimia dintre ei era atât de profundă, încât gesturile lor marcau momentele intime nu numai dintre soţi, ci şi dintre mamă şi fiu, ca un incest primordial între Cain şi Eva. Încercarea de a-şi găsi salvarea în amintiri, într-un trecut irecuperabil, nu se rezuma a fi doar o distructivă şi continuă evocare! Ei realizează că sunt obosiţi înainte de intrarea invitaţilor în casă! Ceea ce urmează să se întâmple e doar un act testamentar!

La final, gesturile oratorului încep prin a fi comice: îl vedem cum se chinuie ca un peşte pe uscat, ca un vierme aruncat în existenţă! Ironia merge atât de departe, încât în momentul în care îngână sunetele, o parte din public, necunoscătoare de limbă germană, şi fără căşti la urechi, are impresia că el vorbeşte coerent! De fapt, nu-şi poate articula sub nicio formă limba de lemn! E prea mult! E nevoit să se întoarcă la origini, asemeni celor dinaintea lui, acolo unde domneşte tăcerea! „La dracu cu lumea!", par a ne spune artificiile, iar el le aprobă!

Ne-am obişnuit cu montări în care scaunele erau identice, dând senzaţia de uniformitate. Paradoxul lui „toţi suntem la fel, dar nu ne înţelegem" părea a fi unanim acceptat, în aşa măsură încât abstractizarea şi simbolizarea ajungeau să inhibe empatia! În scenografia Adrianei Grand nu există două scaune la fel! Nu ne înţelegem între noi tocmai pentru că suntem diferiţi! Suntem oameni cu gânduri şi experienţe diferite! Nu suntem mecanisme, ci suntem supuşi unor mecanisme. Stăm în ele! Stăm în viaţă! Rămânem aici până se termină spectacolul! Apoi ne coborâm în adâncurile de unde am venit! **(A.Ş.)**

Hai la vis şi voie bună!

Visul unei nopţi de vară va fi oriunde şi oricând o celebrare a artei teatrului. S-a scris enorm despre Shakespeare şi straturile de interpretare a operei sale, despre structura complicată şi polisemia textului şi imaginilor pe care o dezlănţuie. Oferta bogată a lecturilor lui Shakespeare îl relaxează în aparenţă pe regizor, dar îl şi umple de responsabilitate. Shakespeare nu este un dramaturg îngăduitor şi nu îi poţi ignora exigenţa.

Montările moderne cu *Visul unei nopţi de vară* au confirmat că textul nu este un basm pentru copii, cu personaje înaripate, ci reflectă direct, chiar brutal, dar cu duh, cele ale vieţii. Viziunea lui Victor Ioan Frunză descoperă că această piesă despre magie, spirit şi zâne, deşi pare compusă, aparent, din elemente artificiale, ireale, vorbeşte despre adevăruri şi realităţi.

Cuplul Frunză–Grand a hotărât să elimine luxurianţa vegetal-barocă pentru cadru, înlocuind-o cu o turnantă, pe care, afişele succesiv întinse schimbă ambientul situaţiei, aşternând orele unei nopţi de pomină. Costumele elfilor şi duhurilor pădurii-negre, cu podoabe capilare metalice şi becuri intermitente, mecanicizarea instrumentelor magice în direcţia recuzitei, anunţă spectatorul că vechile ritmuri asociate textului se vor substitui printr-un ritm nou, de clocot şi haz.

Se merge pe tendinţa modernă a demistificării, piesa devenind de mare realism psihologic şi de o virilitate ilară; este o poveste despre cuplu şi orbirea în iubire, despre ambiguitatea senzaţiilor, scoase la iveală într-o noapte magică, în care hăţurile lumii se mută în mâna unor făpturi suprafireşti, coborâte din balada nordului celtic şi saxon. Richard Balint s-a dovedit foarte izbutit în rolul maleficului manipulant Oberon, reprezentant al bestiarului lumii, făcător de vrăji vindicative şi descântece.

Cum acest text a fost scris de Shakespeare ca piesă de divertisment pentru o nuntă, Victor Ioan Frunză l-a transformat în motiv de celebrare a bucuriei, de eliberare de tensiuni şi de exuberanţă. Cuvintele rostite sunt cuceritoare în acest sens: juxtapunerea de paradoxuri, jocuri verbale, deşi uneori sublinierea vine pe altă cale decât cea a lui Shakespeare, iar vocile unor actori se pierd în largul scenei.

Dihotomia realitate-aparenţă este explicită, prin intrarea actorilor în situaţie din starea de contemplare a unor spectatori pe scaune. Artistul trebuie să spună

publicului răspicat: sunt om ca toți oamenii. Magia şi potențele piesei trebuie să se desprindă din viața lăuntrică, ascunsă a „interpretului".

Viziunea asupra *Visului* pulverizează şi ultima imagine poetică constantă, martorul erotic–luna, ilustrată de un astronaut metalic american. Se naşte astfel pe scenă o lume fără mister, nudă şi rece, mai mult de laborator decât a vieții. Doar muzica păstrează în surdină tonalitățile lirice ale poeziei shakespeariene.

Reuşite au fost secvențele de teatru în teatru, reprezentația meseriaşilor diletanți ilustrând şi ironizând grosolănia teatrului real, artificialitatea recuzitei, în comparație cu textul pur simbolic. Consider că miezul *Visului* constă în jocul lui Piram şi Tisbe (un travesti excepțional realizat) care, nu doar pentru a crea un efect comic, este lăsat la sfârşitul operei. Deşi am avut senzația unui final amânat şi mult prelungit, episodul celebrează arta actorului. Piesa întreagă are capacitatea de a deveni, printr-o înlănțuire de teme, o explorare, uneori inspirată, alteori mai puțin, a ceea ce singur teatrul e în stare să realizeze ca formă de artă. **(O.S.)**

O foarte stranie poveste cu un cimitir!

Din prima zi în care am venit la Festivalul „Atelier" am avut o curiozitate specială față de acest happening de la Săpânța! Probabil, fotografiile de la sfârşitul caietului-program sau poate simplul interes turistic... nu ştiu să vă zic exact! Şi pentru că veni vorba de fotografii, dacă vă aruncați privirea în caietul-program, la penultima pagină, veți vedea în centru un bătrânel ce ține mâna la gură, şi care pe mine unul m-a impresionat atât de mult încât v-aş putea lăsa să credeți că m-am dus până acolo numai pentru a-l cunoaşte! Zilele trecute, după ce am citit editorialele Siminei Simion, mă gândeam la el ca la un Marghiodan! Ba mai mult, de-a lungul Festivalului, de câte ori lăsam caietul-program să se deschidă unde o vrea, el îmi arăta numai poza asta, căreia eu îi mai inventam o poveste! Plictisit de invenții, m-am dus să aflu adevărul despre!

Sunt momente în viața unui om de teatru când vrea să se destindă. Nu mai are chef de invenții! Obosit de presiunea la care îl supune un spectacol de scenă, alege să facă *happening*-uri ce poate nu atrag la fel de mult public, dar îl împlinesc pe el ca om. Din această cauză, poate, nu l-am putut uita pe domnul Ioan Costin spunând la plecare... „La revedere, Unicule!". Pentru că într-adevăr! *„Săpânța versus Spoon River"* a fost un moment unic! Prin simplitate, şi prin încărcătura pe care o avea această simplitate! Ştim că teatrul în general este efemer! Vă dați seama, în acest caz, de importanța unui recital desfăşurat pentru numai o singură dată!?

Nu au fost necesare multe pregătiri! În numai câteva clipe, toți actorii fremătau! Domnul Victor Ioan Frunză le acorda într-o linişte deplină ultimele indicații regizorale! Unii dintre noi, ne plimbam printe morminte! O da! Ce imagine funebră ne stârneşte de obicei această frază! De fapt, cimitirul acela era atât de binecuvântat, încât tristețea nu-şi avea locul. Alții prefereau să stea la stradă, pe bancă, la o ceaşcă de cafea!

La un moment dat, Cári Tibor albi de tot! Îmi spuse întâi mie, crezând că poate se înşală (sau dorind să se înşele) că pianina nu mai funcționează! În zadar mai încerca el să mişte de fire! Curentul exista teoretic, dar nu ajungea acolo unde trebuie! Pe scurt, cum spunea un cunoscut drag mie... „avea defectul stricat"! Grav era că totul trebuia să fie gata în douăzeci de minute! Actorii erau la locurile lor!

Leo RUDENCO, Ghenadie GÂLCĂ şi Luminiţa ŢÂCU
în *Poveşti de familie* de Biljana SRBLJANOVIC, regia Mihai FUSU

Când auzi asta, Victor Ioan Frunză răspunse scurt, probabil fără a fi conştient de gravitatea situaţiei: „Nu-mi spune asta tocmai acum! Rezolvă problema", şi apoi îşi văzu de treabă. Indicaţiile lui, menite parcă să ne îngrijoreze şi mai mult, continuau să menţioneze: „Aici faceţi o pauză, pentru că vine muzica!"

Sunt momente în viaţa unui om mai importante decât cele în care „vrea" sau „trebuie să se destindă": ele apar atunci când, indiferent de greutăţile care îi ies în cale, Dumnezeu îl ajută să-şi ducă treaba la bun sfârşit! Cât de bine s-a văzut asta ieri, când nu ştiu de unde, a venit Cári Tibor cu o altă pianină electronică la subraţ! Era atât de mândru de reuşita sa! Şi chiar avea de ce!

Apoi a început evenimentul propriu-zis: ascunşi printre cruci, actorii recitau versurile atât ale lui Edgar Lee Masters, cât şi pe cele ale lui Stan Ion Pătraş. Unele la origini scrise în cărţi, altele direct pe cruci! Diferenţele însă erau aproape insesizabile: „Gheorghe" sau „McFarlane" ajunseseră să fie pentru noi, spectatorii, totuna! În schimb, senzaţia unei indiferenţe complete faţă de moarte era atât de vie! Fiecare actor în parte a reuşit de minune să-i „întrupeze" pe cei trecuţi cu veselie în nefiinţă. Naturaleţea, viul din ei era exact punctul comun şi special pe care îl aveau cu cei de acolo, din cimitirul Săpânţa!

Din această cauză nu pot să nu remarc importanţa spaţiului de joc! Nicăieri poate, nu se putea găsi mai mult adevăr artistic decât aici! Nu mai ştiu cine spunea că unitatea de măsură pentru emoţia pe care o conţine un moment artistic este dată de reacţia copiilor! Ieri erau copii la Cimitirul din Săpânţa! Şi toţi au fost atenţi timp de aproximativ douăzeci de minute!

Nu am putut să trec cu vederea zâmbetul de la final pe care domnul Victor Ioan Frunză l-a acordat actorilor, pentru binemeritatul succes pe care, de altfel, cu toții l-au avut! **(A.Ş.)**

Kill fiction

Antieroul american, grație unei mediatizări exagerate, s-a dat de trei ori peste cap şi a devenit erou veritabil. Portetul lui e deja clasic: frustrat, nervos, apatic, ascunzând sub masca violenței o sensibilitate sfâşietoare, supus de sistemul social, uşor revoltat, dar nu într-o direcție ultrainteligentă, înjură purtat de o mânie înnăscută pe care nu şi-o poate înfrâna, ca şi cum, într-un întreg univers depravat, el ar fi primul dintre cei renegați.

I-aş putea contura chiar şi un profil istoric, rătăcindu-mă printre tenebroasele personaje de benzi desenate ale lui McFarlane, O'Barr sau Frank Miller. Şi pentru că l-am pomenit pe Miller, nu pot să nu mă gândesc la *Sin City*, şi dacă îmi amintesc de *Sin City*, nu se poate să uit de Quentin Tarantino, al cărui duh creator a răzbit prin toți porii piesei ***Geniul crimei***, de George F.Walker, montată la „Teatrul 74" din Târgu Mureş de regizorul Theodor Cristian Popescu.

Ce vreau să spun este că nu numai sabia de samurai vânturată haotic de Monica Ristea-Horga, această „anti-Uma Thurman" a scenei teatrale, îți crea senzația unui „Kill Bill" balcanic, ci şi hiperactivul schimb de replici „pulp fiction"-ian decurgea cu monotonia-i caracteristică, pe alocuri înflorită de comicul de situație. Mai apar apoi două femei îmbătate de plăcerea de a ucide, dându-se drept *Natural Born Killers*, şi un puşti la pubertate care la vede ca pe nişte *Natural Born Fuckers*!

Pentru a savura cocteilul, se adaugă o răpire stupidă în maniera lui John Woo, şi un monolog pe întuneric al bețivului. Împuşcat fiind, nu-l vedem cum, probabil, scuipă sânge şi se şterge cu mâneca de la cămaşă, dar îl auzim cum îi înjură pe „ticăloşi"! Mai lipseşte să spună „Un fleac, m-au ciuruit!"

Concluzia este că fără nervii tensionați ai actorilor, ce au reuşit performanța de a menține o stare dinamică timp de aproximativ o oră, am fi asistat la o dureroasă lipsă de originalitate! Altfel, cum pot să explic coloana sonoră de final, aparținând aceluiaşi *Pulp Fiction*! Un „Honey Bunny" mai lipsea şi eram în stare să scot din ghiozdan punga de popcorn! În fond, mă simțeam ca la film! **(A.Ş.)**

Vino in balon!

Aleg să fiu de acord cu Gustave Flaubert care spunea că operele lui preferate sunt cele care-l fac să viseze toată ziua. Mi s-a întâmplat ceva în acest sens la Festivalul Internațional de Teatru „Atelier". Treceam zilnic prin Piața Millennium, observându-i liniştea şi energia bună, de parcă ar fi aşteptat să i se întâmple ceva.

Într-adevăr, ieri, spre seară, în momentul acela de abdicare a zilei, care, deja însemna decor, cu lumina aranjată fără greş de Creator, **Lita Chow Yuen** ne-a arătat cum poate intra şi ascunde într-un balon de latex. Lumea, mai mult sau mai puțin încrezătoare, a înconjurat-o pe firava singaporezo-chinezo-belgiană, cu trup mignon, în timp ce o muzică gen Enya, dar cu inflexiuni orientale, crea atmosfera.

După doua încercări eşuate – balonul s-a spart dezamăgitor pentru unii, – şi, după o vreme de rezistență în aerul rarefiat, a ieşit transfigurată, născându-se parcă din nou, dar fără plânset.

Olivier DUCAS și François MONTY în *Ubu sur la table*, după Alfred JARRY

Am ținut să relatez cu voce de reporter ceva ce ar putea părea, pentru mulți, doar original. Dar e mai mult de atât. Artista îşi descrie astfel spectacolul: „este metafora universală a vieții, morții şi renaşterii." Inefabilul este, în orice caz, caracteristic pentru orientali. Noi, europenii, căutăm şi apreciem la ei un alt stil de viață, o altă viziune asupra lumii, care ne intrigă, dar ne şi seduce. Nereuşita ei în primele încercări a fost impresionantă, dând semne despre fragilitatea artistului şi a existenței precare, conştiinței care se simte suspendată între două abisuri: sunt doar clipe de echilibru între viață şi moarte.

O inimă de jucărie ne-a fost dezvăluită, în final, de Lita Chow Yuen, întinzând până la ea un covor al speranțelor, cu mărturii scrise în diverse limbi ale celor care şi-au permis refugiul în vis. Scopul reprezentației a fost atins: nu performanță, ci emoție. **(O.Ş.)**

IN-DES-CI-FRA-BI-LO-I-DAL (pour les non conaisseurs)

Este spectacolul coregrafic contemporan un soi de struțo-cămilă cu mersul zbuciumat pe care eu nu o pot înțelege! Şi mă năduşesc chinuindu-mă, şi mă interesez să văd cât mai multe asemenea exegeze, şi mă lovesc cu bietul meu căpşor de pereți, apoi o rog pe mami să-mi pună comprese reci la tâmple, şi tot nu pricep!

Făcea în „IN-FI-NI-TÉ-SI-MAL", domnul Jozsef Trefeli ceva foarte interesant, cred eu, dar nu sunt prea sigur! La început, am crezut că tot ceea ce văd era doar o introducere! Numai că foarte lungă! Atât de lungă, încât probabil uitase să mai dea voie unei acțiuni să aibă loc! Când am avut revelația că poate exact asta e ideea... nu trebuie să se petreacă nimic... trecuse deja o jumătate de oră!

„Nicio problemă" – repet în sinea mea! „Niciodată nu e prea târziu să descoperi semnificația unui gest!" Mă proțăpesc eu în scaun, gândindu-mă că dacă mă vede lumea ce frumos stau , o să creadă că tare mai sunt inițiat într'ale dansului! Chiar mă uit un pic în jurul meu pe întuneric şi zâmbesc dând senzația că-mi place! „Îmi place pentru că înțeleg! Da! Uite, acum se dezbracă de nişte haine uscate şi ia altele ude! Eu ştiu ce înseamnă, dar nu vă spun! Vă las să descoperiți singuri!"

Pe vremea tinereții mele, mă obişnuisem cu piruete, „battement tendu"-uri, şi alte asemenea gesturi armonioase, ce-i drept, cam tradiționale! Mi-a plăcut şi mie trupa lui Natcho Duato când a venit pe scena Naționalului bucureştean, şi a dansat mai să rupă parchetul, iar de celebrii Lords of the Dance nu mai scriu, că ştie toată lumea! Mă mai uit şi eu la un balet, şi tare mi-s dragi fetele alea de fac bătături în degetele de la picioare, la cât de grațios se mişcă! Şi ritm, şi muzică, şi performanță, şi alte chestii pentru necunoscătorii ca mine!

La acest spectacol, în schimb, în plin avânt postmodernist ultra-genialoido-ermetic, trebuia să mă conformez tendințelor! Dar când a început să gâfâie în microfon domnul Jozsef Trefeli, parcă mă scrijelea un cui în timpan, că m-am întors cu ochii holbați către prietena mea şi i-am şoptit disperat: „Eu ies!"

Ea, mai prudentă din fire, mi-a răspuns: „Nu e frumos!"

„Păi ştiu şi eu că nu e frumos, d-aia vreau să ies!"

„Nu e frumos față de organizatori!" insistă ea

„Dar ce vină au organizatorii? Şi ei sunt la fel de neprihăniți ca şi mine!"

Mi-am luat ghiozdanul şi am ieşit cu 15 minute înainte de final! Acum îmi pare rău! Am pierdut şansa de a înțelege încă un spectacol contemporan de coregrafie! Nu-i nimic! Las' pe data viitoare! Nu de alta, dar sunt parcă din ce în ce mai multe! **(A.Ş.)**

Procesul uman de împerechere...

„Teatrul de garaj şi curte Auăleu", întemeiat în frumosul oraş Timişoara, ne-a delectat papilele estetice teatrale cu două spectacole în regia aceluiaşi artist, pe nume Ovidiu Mihăiță. (Sper să nu se supere că spun „regie" şi nu „înscenare", dar pentru mine, ca teatrolog, totuna e)

Temându-se că, poate, vor fi ironizați, membrii trupei au preferat să adopte un brand autoironic, pus în practică nu numai de caietul-program, dar şi de o haioasă melodie introductivă în stil hip-hop. Din această cauză, am fost poate atât de fascinat de lovirea gongului, la începutul fiecărui spectacol – un ritual respectat cu atâta seriozitate, încât chiar reuşea să stârnească emoția unui spațiu sacru!

La ***Stăteam întinşi pe pat*** am râs în hohote. Am râs realizând cât de stupid e procesul ăsta uman de împerechere! Face concurență mai mult ca sigur oricărei formule alchimice! Tentativa poate dura o viață, pentru ca la sfârşit să te bucuri de un „mare nimic".

Cei doi, un El şi-o Ea valabili fie pentru poveşti de dragoste, fie pentru materiale porno, fie pentru scene horror, cântă fiecare în sinea lui, dar nu se ascultă unul pe altul! Sunt frumoşi ca oameni, dar nu împreună! Şi parcă nu a fost mereu aşa! Parcă a fost o vreme când se priveau cu timiditate, fiind mereu atenți să nu se deranjeze între ei! Acuma vor să-şi ia „la revedere", vor să se convingă, odată pentru totdeauna, că nu mai au ce să-şi spună! Dar nici asta nu le iese! Sunt atâtea cuvinte ce le stau pe limbă, dar le lipseşte curajul de a le rosti! Se tem de zădărnicie! Aşa că preferă să se întoarcă în colțurile lor şi să-şi aducă aminte de vremurile bune! În ciuda faptului că teoretic „supunerea şi resemnarea sunt inac-

ceptabile şi implacabile", ele sunt singurele noastre stări valabile la sfârşit de poveste!

Nimic nu e mai indicat în teatru decât să vezi că pe scenă se petrec lucruri ce ţi s-au întâmplat şi ţie! Frumos este când aceste lucruri nu sunt redate la fel ca în viaţă, aşa cum fac unele grupuri de teatru bucureştene asupra cărora nu e cazul să mă pronunţ, şi care preferă realismul dus până la vulgar în locul unei inteligente sugestii! Interesant este cum, profitând de un context favorabil, ajung să fie foarte apreciate de lumea ce nu are şansa să vadă că „se poate şi mai bine". **(A.Ş.)**

...şi alte maşini în viteză

La ***Umbrele pentru lacrimi*** am chicotit. Am chicotit deoarece cuvintele fuseseră suprimate în totalitate! Situaţie interesantă, dar periculoasă în acelaşi timp, căci acţiunile mimice necesitau poate o mai mare precizie şi acurateţe! Evident că nu m-a impresionat amalgamul de teorii învălmăşite în caietul-program, copiate pe ascuns probabil din caietele lui Gordon Craig sau ale lui Meyerhold. Sunt mai fascinat de povestirile lui Dan Puric, care, probabil fără să ştie, a influenţat foarte mult acest din urmă spectacol! Pe de altă parte... să fim serioşi... mai cântă cucii la fel şi-n ţări diferite!

Un om moare! Un om, cu o viaţă foarte complexă, pusă la punct de „Mai-Marele", este călcat de o maşină în viteză! Fapt în sine „ne-divers", dacă stăm să ne gândim la zecile de ştiri ce apar zilnic cu acest subiect. Modalitatea de redare ingenioasă! Dinamica tinde spre „ralenti", mai degrabă ca într-un desen animat decât ca în teatru! Detaliile sunt pur şi simplu mult prea arătate, de aici apărând situaţii desfăşurate greoi. Muzica *live*, cântată şi compusă de Cári Tibor, a fost absolut uluitoare, depăşind ca forţă jocul actoricesc! Personajul creat de ea grăia mai mult decât întregul spectacol.

Înspre final, cel ce a fost cândva un om ajunge un cadavru! Disecţia se petrece într-o morgă improvizată, cu medici la fel de improvizaţi, al căror spirit cinic dus până la grotesc mi-a amintit de spectacolul *Morţi şi vii* al Anei Mărgineanu. Mai târziu, se continuă cu acelaşi cinism înmormântarea decedatului nostru erou, de către un preot demagog ale cărui convingeri demonice îi influenţează poate prea mult felul de a judeca lucrurile! Maniera interpretativă îmi aminteşte (puteţi spune că pentru mine a fost un spectacol comemorativ) de un „mister" Bean mai sadic, ce acompaniază o întâmplare din ce în ce mai lipsită de sens.

Trebuie să recunosc însă că este un gen de spectacol mă pune în dificultate când vine vorba de scris! Având în vedere lipsa de cuvinte, trăiesc mereu cu teama că poate nu am înţeles ceva aşa cum trebuia! De exemplu, nu ştiu sigur dacă personajul acela cu ochii acoperiţi era Moartea sau altcineva.

Iar ca încheiere, am o nedumerire: scrie undeva în caietul program că „oamenii vin la teatru să vadă". Ce este mai important pentru un artist de teatru: să creeze pentru toţi oamenii, sau numai pentru aceia care văd? **(A.Ş.)**

Despre lucruri emoţionante şi alte asemenea fenomene!

Nu am înţeles de ce înainte de începerea spectacolului ***Poveşti de familie*** de Biljana Srbljanovic, montat de Mihai Fusu la Teatrul Naţional „Mihai Eminescu" din Chişinău, am fost serviţi cu sirop! Intelectualul din mine, îmbuibat cu simboluri căuta în acest gest o urmă de raţionament profund. Mi-am dat seama, abia la final, că spectacolul, desfăşurat în spatele unui gard de sârmă, nu avea nicio legătură cu paharele din foaier.

Prestațiile actoriceşti ale lui Leo Rudenco şi Ghenadie Gâlcă, mi-au părut monotone şi lipsite de nuanță, de-a lungul întregii piese! La celălalt antipod, Luminița Țâcu a ținut pe umeri întreaga piesă, reacționând just la întâmplările de pe scenă, iar Snejana Puică a avut un rol pur şi simplu sfâşietor. Totuşi ceva poate că a lipsit: probabil precizia mesajului! Cu toate astea, la ieşire, majoritatea spectatorilor erau emoționați. Textul vorbeşte despre violența în stare pură şi despre adevăratele ei surse pe care însuşi mediul social le favorizează. Probabil, nici măcar nu este loc de nuanțe, poate că, pur şi simplu, lumea se abrutizează în asemenea hal încât trebuie închisă într-o cuşcă şi lăsată să se autoextermine! De fapt, chiar şi eu cred asta! O cred atât de mult, încât ajung să mă simt stupid în momentul în care pun problema unor nuanțe! Spectacolul a emoționat pur şi simplu! A fost suficient?

Un critic de teatru desființa un spectacol! Uneori, dacă nu duce lipsă de coerență, va fi receptat ca fiind foarte spiritual! Dar la spectacolele ce au stârnit sentimente în inima publicului, dacă va încerca să bată câmpii cu micile scăpări din tehnica de joc, nu va fi altceva decât un insensibil! Ce poate face în asemenea excepționale cazuri? **(A.Ş.)**

Pe vremea când eram doar om...

Când a trebuit să scriu prima oară despre spectacolul ***Joc fără cuvinte 1*** de Samuel Beckett, pus la Teatrul Clasic din Paris, a cărui regie şi interpretare a fost semnată de Aurelia Ivan şi François Lazaro, stăteam cu foaia albă în fața ochilor şi nu puteam să scriu nimic. Mi se păreau inutile informațiile tip „E piesa premergătoare *Sfârşitului de partidă*" sau „E expresia absolut coerentă a teatrului absurd". Îmi dădeam seama că toate astea nu valorau mare lucru. De aceea, profund marcat de expresivitatea păpuşii ce timp de aproximativ 45 de minute reuşise să îmi transmită atâtea sentimente, mi-am imaginat ce ar fi dorit să „vorbească", dar nu reuşise. În locul ei m-am văzut pe mine:

„Pe vremea când eram doar om, şi singur mă aflam pe lume, iar pielea mea era albă ca pământul din care fusesem plămădit, ascultînd cu atenție ale Dumnezeului porunci, dar nefiindu-mi răsplătită însă cu nimic ascultarea, mă lăsam mânat prin viață de mine însumi! Mă păcăleam că sunt liber, şi mai ales singur! Dar, de fapt, eu mă aveam pe mine, şi tare mi-eram drag, deşi chipul meu adevărat nu mi-l văzusem niciodată! Pe vremea mea, oglinzile erau foarte rare

Pe atunci apăruse undeva în înaltul cerului un izvor cu apă vie, la care însetatul de mine visase întreaga viață, dar la care nu reuşisem niciodată să ajung. Probabil, viața mea nu era de ajuns, iar apa mi-ar fi asigurat un trai decent! De când cu tranziția asta, viața s-a scumpit foarte mult! E atât de scumpă, încât numai prin cer poate fi transportată!

Şi nu ştiu dacă vă spuneam, dar mă ademenea acel Dumnezeu pus pe şotii, trimițându-mi semne care să mă facă să mă simt special, iar eu îl credeam până în cea din urmă clipă, când descopeream cu ochii mei cât sunt de incapabil. Atuncea o supărare fără margini îmi străbătea sufletul şi îmi doream să mor. Dar creanga de care am vrut să-mi atârn frânghia s-a rupt din senin. Nu te poți baza niciodată pe pomi! Seamănă uneori prea mult cu noi, oamenii!

Da, iubiții mei prieteni, pe vremea aceea, de multe ori, am fost trântit la pământ! Eu m-am ridicat, mi-am scos batista din buzunar, m-am scuturat de praf şi mi-am şters sudoarea, apoi am împachetat-o cu grijă la loc şi am luat totul de la capăt. Obosind să tot fac lucruri, am decis să mă culc!

Acte sans paroles de Samuel Beckett, regia François LAZARO

Izvorului cu apă vie i s-a făcut milă de mine şi s-a coborât de bunăvoie în dreptul gurii mele. Om fiind, am crezut că visez, căci asemenea minuni mie nu mi-a fost dat niciodată să trăiesc! Am lăsat deci apa să se întoarcă de unde se venise, căci nu credeam a fi nimic aievea! Ce nu crezi că e aievea în general nu e bine să crezi!

De aici a început „sfârşitul meu de partidă". **(A.Ş.)**

Ce faceţi cu inimile noastre, domnule?

Domnule Radu Afrim, ştiu că sunteţi un regizor cam ciudat pentru unii, prea îndrăzneţ pentru alţii şi prea „social" pentru cine mai ştie cine. Nu ştiu alţii ce ar face, dar eu v-aş pedepsi! De ce? Pentru că, în spectacolul dumneavoastră – ***Inimi cicatrizate***, montat la Teatrul Naţional din Constanţa, luaţi spectatorul, îl aduceţi aproape de scena-sanatoriu ce se va umple cu bolnavi, îi *„obligaţi"* pe actori să fie foarte buni, noi ne credem toamna, în umezeala oraşului Berk sur Mer, unde se întâmplă *„bazaconii"*, pe o muzică excelentă (intenţionat alegeţi o muzică ce ne pierde?), şi plecăm de la dumneavoastră cu un nod în gât, lacrimi şi tot arsenalul de emoţii.

M-am întrebat, singură, la ieşire: ce este teatrul? Unul dintre răspunsurile posibile este că, dacă te ia în stăpânire tăcerea şi tremurul şi nu ţi-a displăcut nimic, ai văzut teatru bun. Eu am avut aceste stări, dar parcă ceva mă irita.

Totuşi, subiectul romanului scris de Max Blecher, după care aţi făcut dramatizarea, nu pare a avea un conflict prea puternic: un nou bolnav de tuberculoză osoasă soseşte într-un sanatoriu unde ia parte la dramele personale ale celorlalţi, bolnavi şi imobilizaţi în corsete de ghips; în final, el va fi salvat. Scenele, încărcate de emoţie şi de compasiune, se succed liniar. Interogaţia mea apare legitimă: poate colecţia de tristeţi, frustrări şi neputinţe să fie ingredientul unic în alcătuirea unui text dramatic? Este corect să fiu impresionată numai de boală şi suferinţă, fără să remarc şi contrastul necesar cu viaţa? Cred că amintirea unui spectacol ar trebui să cuprindă şi clipe de destindere, de bucurie sau lumină.

Încercând un alt răspuns la întrebările mele, mi-am spus: experienţa personală a autorului Max Blecher, suferind acelaşi destin, ar trebui, poate, împărtăşită. Prezenţa bolii este totdeauna motiv de trezire pentru simţuri, minte, suflet. Orizontala patului devine singura perspectivă asupra lumii. Totul se revoltă împotriva inutilului şi artificialului, frumuseţea, chiar stigmatizată, îşi mărturiseşte obârşia divină şi puterea. Într-un astfel de loc, amintirile sunt pe viaţă, vorbele îşi extermină balastul, iar sufletele sunt în stare să închidă în ele pe toţi ceilalţi.

Privit dintr-un alt punct de vedere, acest spectacol este o palmă necesară dată omului de acum, prea sigur că planurile îi vor reuşi, prea dornic să fie numai fericit, prea temător de experienţe-limită ce sunt de fapt canale de schimb cu Divinitatea.

Fără niciun obiect fix pe scenă, doar paturile pe rotile ale personajelor şi câteva proiecţii media ce prelungesc imaginile naturii sau pe cele interioare, impresia a fost una puternică. De unde s-a ivit totul? Din forţa energiei actorilor care au fost simpli, naturali (orice exces ne-ar fi trezit cu barbarie din iluzie), expresivi şi implicaţi.

Domnule regizor, aţi făcut treabă bună, dar spectatorul din mine tânjeşte, totuşi, la teatru, şi după bucurie sau ceva exuberanţă. **(O.Ş.)**

Cári TIBOR

„E bine să compui cât mai variat"

Cári Tibor a terminat Facultatea de Muzică din Timişoara, secţia Pedagogie instrumentală. În ultimii şapte ani, s-a remarcat în rândul compozitorilor de muzică pentru teatru, lucrând în special la spectacolele regizate de Victor Ioan Frunză. La Baia Mare, în Festival, a fost o verigă comună pentru mai multe spectacole.

Alexandru Ştefan: *Ce părere ai despre Festivalul Atelier?*

Cári Tibor: Una foarte bună! Asta este a treia ediţie la care particip, şi chiar mă gândeam că poate la anu' o să fac ceva pentru tema Festivalului! Îmi place, şi cred că merită să compun pentru el.

A.Ş.: *Ai evoluat ca muzician în compania domnului Victor Ioan Frunză?*

C.T.: Da, am evoluat **şi** ca muzician. Pentru că am învăţat ce înseamnă să fii interpret pe scenă!

A.Ş.: *Care e sursa ta de inspiraţie?*

C.T.: În primul rând, textul. Apoi discuţiile pe care le am cu regizorul şi cu scenograful. De fapt, toate conteză, şi imaginea, şi textul, şi concepţia regizorală!

A.Ş.: *Muzica ta are o poezie de multe ori mai puternică decât cea a textului. Cum crezi că percep actorii asta?*

C.T.: Nu cred că e o problemă. Uneori îi ajută foarte mult. Alteori, textul nu e de ajuns, sau poate că actorul nu are destulă forţă. În cazurile astea, muzica mea e un ajutor foarte bun.

A.Ş.: *În cadrul acestui festival, publicul a avut şansa să te asculte şi în alte spectacole decât cele regizate de domnul Frunză. Cum ai lucrat în aceste cazuri?*

C.T. Am lucrat aproximativ la fel, atâta doar că, în unele situaţii, am creat atmosfera necesară improvizînd alături de ei la repetiţii.

A.Ş.: *Alături de ce trupă de actori te simţi cel mai bine?*

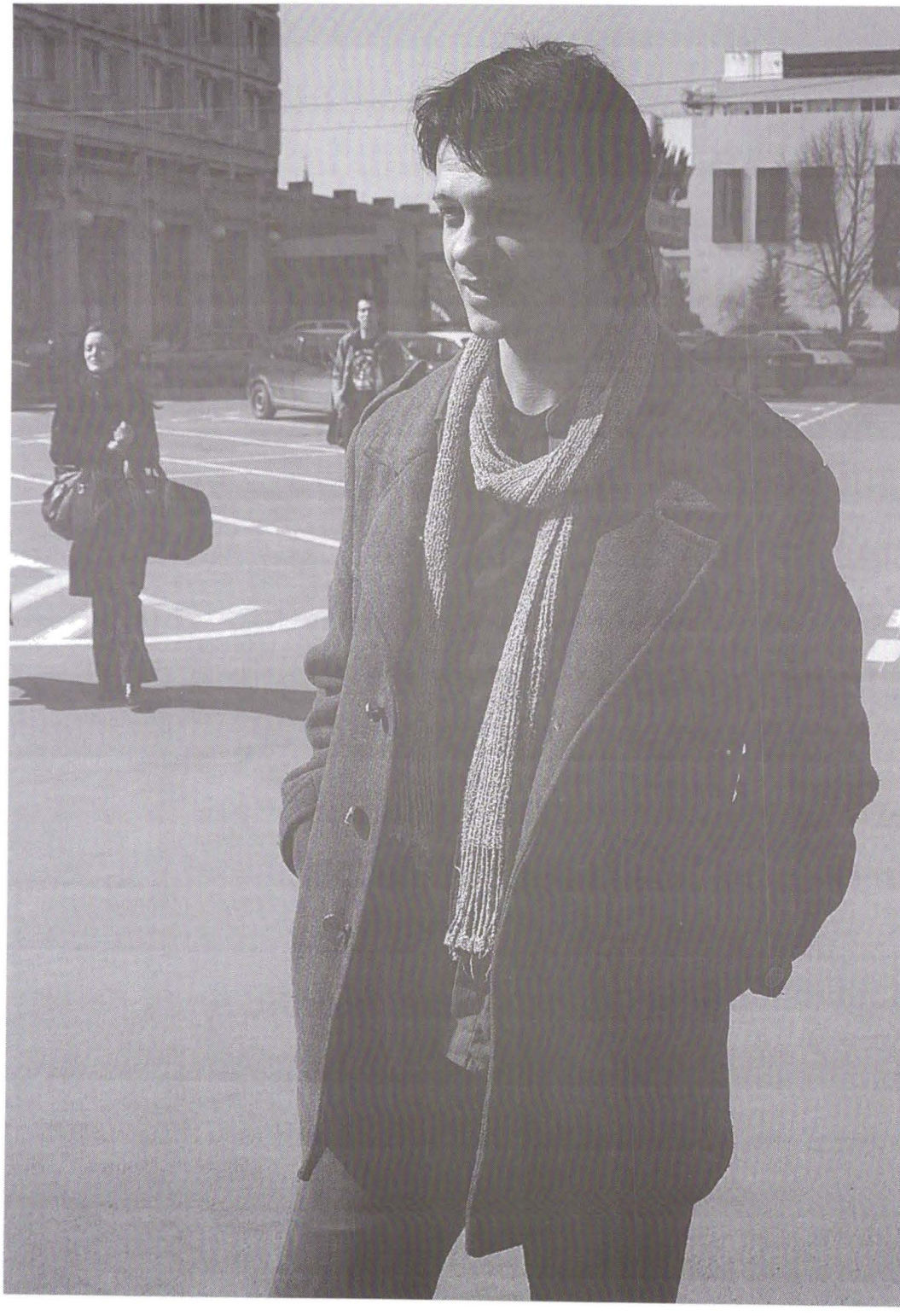
C.T.: Alături de trupele care vor să lucreze cu mine! Nu contează numele! Important este să comunicăm între noi, sau să fim cel puţin disponibili să comunicăm! Pentru că, de multe ori, unii nu dau importanţă muzicii, şi din momentul în care simt asta, nu mai sunt în apele mele. Trebuie să existe o deschidere, pentru că atunci se creează o legătură bună şi putem să facem tot ce e nevoie.

A.Ş.: *Te-ai gândit să faci muzică şi în afara teatrului? Mă refer la un album solo sau la colaborarea cu o formaţie?*

C.T.: Eu cânt într-o formaţie alături de care am concerte. Acum avem un proiect pentru susţinerea muzicii de teatru live care se numeşte „Muzica teatrului"! Suntem într-o formulă fixă de trei muzicieni, dar uneori avem invitaţi actori. Cred că aşa putem valorifica muzica de teatru. De exemplu, sunt spectacole care nu se mai joacă, dar muzica de acolo noi continuăm să o cântăm, menţionându-i titlul şi regizorul. Sunt momente în care reuşim să redăm foarte bine atmosfera.

A.Ş.: *Ai ieşit vreodată, în timpul unei reprezentaţii, din sala de spectacol, din cauza muzicii proaste?*

C.T.: Nu, pentru că muzica nu e considerată drept cel mai important element în spectacol. Se poate face teatru şi fără muzică. În plus, până acum, n-am avut



niciun motiv întemeiat să fac asta. Dar mi s-a întâmplat să plec de la un concert. De la teatru, numai din cauza muzicii n-am plecat niciodată!

A.S.: *Ți-ar plăcea să faci muzică de film?*

C.T.: Da, e unul dintre visele mele, şi chiar sper să mi-l îndeplinesc cândva. Deja am vorbit cu unii regizori interesați. E mai greu să faci muzică de film aici, în România, pentru că e scump, şi nu există cerere. Nu am pretenția de a lucra cu un regizor anume, dar mi-ar plăcea să fie o producție mare, în care să pot folosi orchestra, nu genul de filme în care e de ajuns să pui o percuție însoțită de nişte sunete ciudate şi gata totul!

A.S.: *Din ce spui tu înțeleg că nu sunt şanse să faci asta în România!*

C.T.: Nu aş face aici decât un pas, deoarece altă soluție nu există! De exemplu, cu ceva timp în urmă am compus muzica pentru un scurtmetraj, examenul unui student. A fost o experiență foarte interesantă. El vrea să se ducă la diferite festivaluri de film, să-şi arate producția. E şi asta o ieşire!

A.S.: *Ți-ai făcut un renume alături de Victor Ioan Frunză. De ce continui să lucrezi cu studenții?*

C.T.: Pentru că acest gen de colaborare mă inspiră şi îmi dă o libertate foarte mare! E bine să compui cât mai variat! De exemplu, cum am lucrat cu Teatrul Auăleu din Timişoara. Fiindu-mi prieteni, am lucrat cu ei altfel! Bineînțeles, şi pe domnul Victor Ioan Frunză îl consider un prieten, şi pe doamna Adriana Grand de asemenea, dar cu ceilalți mă distrez un pic mai mult, deoarece responsabilitatea nu este atât de mare. Ce face echipa „Frunză" este o meserie, din care trăiesc. Cu cei de la „Auăleu" colaborez când vine vorba de relaxare, când am timp şi când îmi permit.

A consemnat *Alexandru ȘTEFAN*

Richard BALINT şi Inna ANDRIUCA în *Istoria comică a doctorului Faust*, direcția de scenă Victor Ioan FRUNZĂ

FESTIVALUL DRAMATURGIEI ROMÂNEȘTI

EDIȚIA A XIII-A
TIMIŞOARA, 6–12 OCTOMBRIE 2007

PROGRAM

Sîmbătă, 6.X

Ora 19, Sala Teatrului Național
VISUL după Mircea Cărtărescu, regia Cătălina Buzoianu, Teatrul Național Timişoara

Ora 22, Sala Studio a Teatrului Maghiar
TEMPO! TEMPO! după o idee de Thomas Richhardt, regia Traian Şoimu, Literaturhaus Stuttgart / Centrul Cultural German Timişoara

Duminică, 7.X

Ora 11, Sala Studio a Teatrului Maghiar
Atelier BRECHT susținut de Sanda Weigl (S.U.A.)

Ora 12, Galeria „Calina", str. Mărăşeşti
LANSARE DE CARTE: Colecția „Dramaturgi americani contemporani";
Spectacol-lectură **LUMINĂ** de J.C. Van Italie, regia Sabin Popescu

Ora 17, Sala Teatrului German / Maghiar
BUCHAREST CALLING de Peca Ştefan, regia Ana Mărgineanu, Teatrul Luni de la Green Hours, Bucureşti

Ora 19, Sala Teatrului Național
NO ONE, un spectacol de Carmen Vioreanu, Teatrul Metropolis Bucureşti

Ora 21, Sala Moruzan
Atelier „WOMEN ON THE BRINK", Imago Theatre Montréal / Teatrul Național Timişoara / Stellar Quines Theatre Company Edinburgh

Luni, 8.X

Ora 12, Galeria „Calina", str. Mărăşeşti
Spectacol-lectură **DARWIN LA DOWN** de Gino Dilorio, regia Mihaela Lichiardopol

Ora 17, Sala Teatrului Maghiar / German
ELEVATOR de Gabriel Pintilei, regia Jiří Trnka, Teatrul Letí Praga, o producție a Institutului Cultural Român, Praga

Ora 18,30, Holul cu oglinzi al Teatrului Național
LANSARE DE CARTE: **Persistența memoriei** de Valeriu Moisescu; prezintă Elisabeta Pop

Ora 19, Sala Teatrului Național
Concert SANDA WEIGL & THE ORCHESTRA

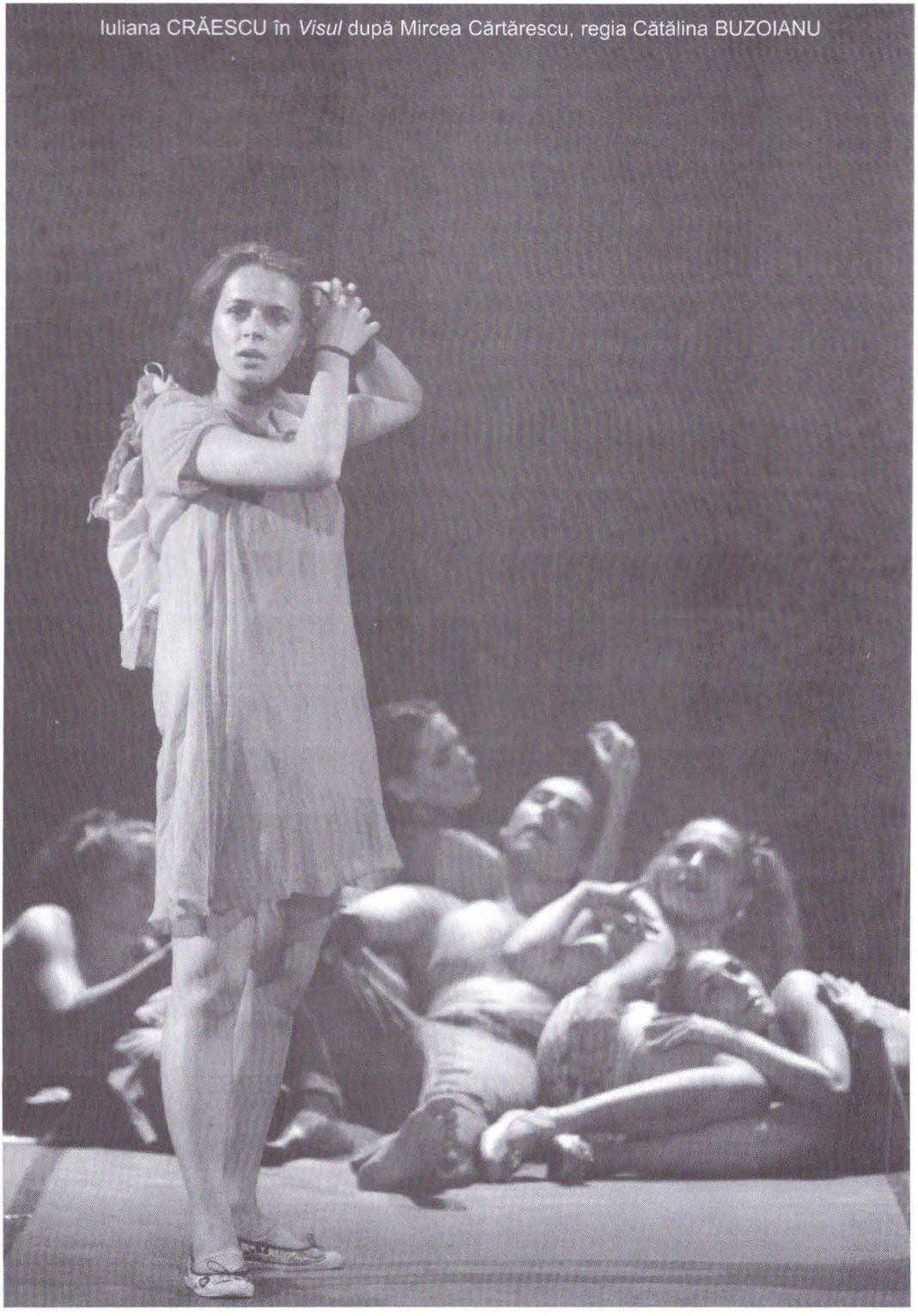
Ora 21, Galeriile „Helios"
SADO-MASO BLUES BAR de Maria Manolescu, regia Gianina Cărbunariu, Teatrul Mic Bucureşti

Ora 21, Club „Porto Arte"
Concert MARIA RĂDUCANU

Marți, 9.X

Ora 11, Holul cu oglinzi al Teatrului Național
ATELIERUL EUROPEAN DE TRADUCERI: dezbatere **Teatru modern – Traducere contemporană,** moderator Jacques Le Ny

Ora 12, Galeria „Calina", str. Mărăşeşti
Spectacol-lectură **JOCURI INTIME, LOCURI PUBLICE** de Oren Safdie, regia Petre Bokor



Iuliana CRĂESCU în *Visul* după Mircea Cărtărescu, regia Cătălina BUZOIANU

Ora 17, Sala Teatrului Maghiar / German
IONESCO – CINCI PIESE SCURTE de Eugène Ionesco, regia Alexandru Dabija, Teatrul Odeon Bucureşti
Ora 18,30, Holul cu oglinzi al Teatrului Național
LANSARE DE CARTE: **Am ales teatrul** de Maria Filotti; prezintă Nicolae Prelipceanu
Ora 19, Sala Teatrului Național
INIMI CICATRIZATE de Max Blecher, regia Radu Afrim, Teatrul Național Constanța
Ora 22, Sala de balet a Operei Naționale
CRIZE SAU **ÎNCĂ O POVESTE DE DRAGOSTE** de Mihai Ignat, regia m.chris.nedeea, Teatrul Imposibil Cluj / Teatrul Național Cluj

Miercuri, 10.X
Ora 11, Holul cu oglinzi al Teatrului Național
ATELIERUL EUROPEAN DE TRADUCERI – forum**: Teatrul american contemporan**, întâlnire cu autorii şi traducătorii volumelor de piese de teatru apărute în colecția AET 2007, moderator Alexander Hausvater
Ora 12, Galeria „Calina", str. Mărăşeşti
Spectacol-lectură **PE URMELE LUI CACCIATO** de Romulus Linney, regia Ion Ardeal Ieremia
Ora 17, Sala Teatrului German
KAMIKAZE de Alina Nelega, regia Gavril Cadariu, Teatrul German de Stat Timişoara
Ora 18,30, Holul cu oglinzi al Teatrului Național
LANSARE DE CARTE: **Medeea lui Andrei Şerban** de Ana Maria Narti; prezintă Doru Mareş
Ora 19, Sala Teatrului Național
BLOCK BACH, regia Alexandru Dabija, Teatrul Odeon Bucureşti
Ora 21, Club „Porto Arte"
Concert A.G. WEINBERGER

Joi, 11.X
Ora 12, Galeria „Calina", str. Mărăşeşti
Spectacol-lectură **DESCOPERIREA AMERICII** de Arthur Koppit, regia Ştefan Iordănescu
Ora 17 şi ora 20, Sala Teatrului German / Maghiar
KEBAB de Gianina Cărbunariu, regia Barbara Weber, Münchner Kammerspiele München, **spectacol realizat cu sprijinul Goethe Institut**
Ora 18,30, Holul cu oglinzi al Teatrului Național
LANSARE DE CARTE: **Jocul ielelor** de Camil Petrescu; prezintă Florica Ichim
Ora 19, Sala Teatrului Național
JOCUL IELELOR de Camil Petrescu, regia Claudiu Goga, Teatrul Național Bucureşti
Ora 21, Club „Porto Arte"
STĂ SĂ PLOUĂ, un spectacol de Lia Bugnar, Teatrul Luni de la Green Hours, Bucureşti

Vineri, 12.X
Ora 11, Hol oglinzi
FESTIVALUL DRAMATURGIEI ROMÂNEŞTI – O CRONICĂ DE TEATRU TÂNĂR, masă rotundă / lansare de carte **Antologia roMANIA** / lansare de carte **FEED-BACK** de Daniel Vighi
Ora 17, Sala Teatrului Maghiar / German
WITH A LITTLE HELP FROM MY FRIENDS de Maria Manolescu, regia Radu Apostol, Teatrul Național Iaşi

Ora 19, Sala Teatrului Național
GALA PREMIILOR FESTIVALULUI
CONCERT VAMA

La ora B.T.-ului, aflăm că:

Juriul Festivalului Dramaturgiei Româneşti, compus din: Theodora Herghelegiu (regizor), András Loránt (coregraf), Zoltan Lovas (actor), Elena Martonos Manole (teatrolog), Radu Macrinici (dramaturg), Mihaela Michailov (teatrolog), Victor Scoradeț (teatrolog), a acordat următoarele premii: Premiul pentru cel mai bun spectacol cu piesă românească – **Ionesco – cinci piese scurte** de Eugène Ionesco, Teatrul Odeon Bucureşti; Premiul pentru cel mai bun actor dintr-un spectacol cu piesă românească – VIRGIL AIOANEI pentru rolul din **Sado-Maso Blues Bar** de Maria Manolescu, Teatrul Foarte Mic Bucureşti; Premiul pentru cea mai bună actriță dintr-un spectacol cu piesă românească – TABEA BETTIN pentru rolul *Mady* din **Kebab** de Gianina Cărbunariu, Münchner Kammerspiele (Germania); Premiul pentru cea mai bună scenografie a unui spectacol cu piesă românească – ANDU DUMITRESCU pentru scenografia spectacolului **Sado-Maso Blues Bar**, Teatrul Foarte Mic Bucureşti; Premiul special al juriului pentru impact vizual – CĂTĂLINA BUZOIANU pentru spectacolul **Visul** după Mircea Cărtărescu, Teatrul Național Timişoara; Premiul special al juriului pentru cea mai bună piesă românească nouă – GABRIEL PINTILEI pentru piesa **Elevator**.

*

Festivalul Dramaturgiei Româneşti a inclus în acest an concertul extraordinar al **Sandei Weigl**, voce unică, apreciată pe două continente. Amestecând sound-ul de jazz cu inflexiunile muzicii țigăneşti şi ale celei vechi româneşti, Sanda Weigl a alcătuit un repertoriu inedit din care a rezultat şi albumul Gipsy Killer, bine primit de presa de specialitate. Cu proiectul „A Gipsy Without a Song"– în concert la Teatrul Național din Timişoara, 8 octombrie, ora 19.00 – Sanda Weigl îşi face revenirea în România, țara pe care a părăsit-o când avea numai 13 ani.

Destinul cântăreței ar putea face obiectul unui roman de aventuri: a plecat împreună cu părinții în Berlinul de Est, unde tatăl ei a reîntâlnit-o pe sora lui, Helene Weigel, văduva lui Bertolt Brecht şi, pe atunci, directoarea lui Berliner Ensemble. Sanda a crescut în tradiția brechtiană, a studiat cu mătuşa ei, Helene, şi a întâlnit-o pe Lotte Lenya (actriță a lui Brecht, cunoscută şi dintr-o mențiune în celebrul standard de jazz „Mackie Şiş" al lui Louis Armstrong şi Bobby Darin). În Berlinul de Est, Sanda Weigl a cântat în adolescență cu un grup rock, Team 4**, al cărui lider era viitorul ministru al culturii din Germania de Est, Hartmut Koenig. La 17 ani, a câştigat medalia de aur la Festivalul Internațional al Cântecului de la Dresda, cu cântecul** Recruti**, inspirat din muzica țigănească. Acordurile învățate în copilărie de la cântăreții ambulanți şi muzica tipic românească o influențau în tot ce făcea.**

Implicată în distribuirea de manifeste împreună cu alți tineri, Sanda Weigl a fost arestată şi condamnată la doi ani de închisoare, apoi eliberată condiționat şi forțată să lucreze trei ani de zile la o linie de asamblare. În cele din urmă, a reuşit să-şi termine studiile la Universitatea Humboldt şi a fugit apoi în Berlinul de Vest, unde şi-a început cea de-a doua carieră, la Teatrul „Schiller". Aici a lucrat, printre alții, cu Luc Bondy, Juergen Flimm şi Robert Wilson. Cu ajutorul acestuia din urmă Sanda şi soțul ei, Klaus Pohl, important dramaturg şi actor german, au plecat la New York, unde locuiesc şi astăzi.

Aici l-a reîntâlnit pe prietenul său din copilărie, violonistul Alexandru Bălănescu şi a cântat apoi muzică ţigănească împreună cu Alexandru Bălănescu String Quartet.

De-a lungul timpului, Sanda Weigl a fost comparată cu Marlene Dietrich, Edith Piaf, Cesaria Evora, dar mulţi critici au apreciat ineditul repetoriului ei, al vocii puternice care domină toate instrumentele şi au fost impresionaţi de prezenţa sa scenică.

Concertul-eveniment de la Timişoara – *A Gipsy Without a Song*, performat de *Sanda Weigl şi Orchestra* (Lucian Ban, Alex Harding, Gerald Cleaver, Sean Conly, Lilly Henley) – constituie debutul unui turneu ce marchează revenirea cântăreţei în ţara natală, turneu încheiat pe 13 octombrie la Teatrul Odeon din Bucureşti.

FESTIVALUL INTERFERENȚE

Directorul Teatrului Maghiar din Cluj ne invită:

A 215-a aniversare a existenței teatrului nostru ne oferă prilejul de a organiza un festival internațional menit să prezinte spectacolele câtorva teatre aparținând unor culturi teatrale diferite pe care le simțim înrudite – prin programul lor estetic şi prin nivelul lor ridicat – cu eforturile teatrului nostru din ultimele decenii. Sperăm că aceste eforturi comune se caracterizează printr-un limbaj teatral în permanentă reînnoire a mijloacelor de expresie, capabil de a trece dincolo de frontierele lingvistice, precum şi printr-un înalt nivel de profesionalism, care răspunde cu sensibilitate la problemele cele mai arzătoare ale epocii noastre.

Ca o companie considerată a fi de un înalt nivel profesional, a unei țări care este cea mai tânără membră a Uniunii Europene, teatrul nostru doreşte prin acest festival nu numai să sărbătorească, dar şi – cu privirea îndreptată spre viitor – să ofere publicului clujean ocazia de a cunoaşte câteva producții remarcabile ale culturii teatrale europene, de a participa la diversitatea culturală ce caracterizează viața teatrală din Europa de azi, şi de a putea urmări dialogul teatral pe care Teatrul Maghiar de Stat din Cluj o poartă de aproape un deceniu cu cele mai importante tendințe artistice de pe continentul nostru.

Cu prietenie,
Gábor Tompa

PROGRAM

30 noiembrie–10 decembrie 2007.

VINERI, 30 NOIEMBRIE

Sala mare

ora 19 **A. P. Cehov: *Trei surori*** - PREMIERĂ OFICIALĂ. regia: Gábor Tompa • Teatrul Maghiar de Stat Cluj (România) spectacol în limba maghiară cu traducere în limba română şi engleză

SÂMBĂTĂ, 1 DECEMBRIE

Foaier

ora 18 **Vernisajul expoziției de scenografie • Andrei Both**

Sala mare

ora 19 **A. P. Cehov**: ***Ivanov.*** regia: Tamás Ascher • Teatrul Katona József, Budapesta (Ungaria). Spectacol în limba maghiară cu traducere în limba română şi engleză

DUMINICA, 2 DECEMBRIE

Foaier

ora 18 **Lansare de carte**
Georges Banu: Scena supravegheată [în limba maghiară] - Editura Koinónia. Prezintă: András Visky. Invitați: Georges Banu, Gábor Tompa, Koros Fekete Sándor (traducător)

Sala mare

ora 19 **Molière: *Tartuffe.*** Rregia: Mikolaj Grabowski • Stary Teatr, Cracovia (Polonia). Spectacol în limba poloneză cu traducere în limba română şi maghiară

LUNI, 3 DECEMBRIE
Casa Tranzit (str. Bariţiu nr. 16)
ora 18 **Samuel Beckett: *Glückliche Tage (Ce zile frumoase!).*** Regia: Sven Grunert • Kleines Theater, Landshut (Germania). Spectacol în limba germană cu traducere în limba română şi maghiară
Sala studio
ora 20.30 **Visky András: *Vinerea lungă.*** Eegia: Gábor Tompa • Teatrul Maghiar de Stat Cluj (România). Spectacol în limba maghiară cu traducere în limba română şi engleză

MARŢI, 4 DECEMBRIE
Foaier
ora 19 **Lansare de carte**
ALBUM • Gábor Tompa - Editura Koinónia. Prezintă: Visky András. Invitaţi: Gábor Tompa, Georges Banu, Marina Constantinescu
Sala mare
ora 20 ***Me acordaré de todos vosotros (Îmi voi aminti de voi toţi).*** Regia: Ana Vallés • Teatro de La Abadía, Madrid (Spania). Spectacol în limba spaniolă cu traducere în limba română şi maghiară

MIERCURI, 5 DECEMBRIE
Sala mare
ora 19.30 **Puccini: *Gianni Schicchi.*** Regia: Silviu Purcărete • Teatrul Maghiar de Stat Cluj (România). Spectacol în limba italiană
Înainte de spectacol ***Decernarea Titlului de Membru Onorific al Teatrului Maghiar din Cluj***

JOI, 6 DECEMBRIE
Sala mare
ora 19 **Bertolt Brecht - Kurt Weill: *Die Dreigroschenoper (Opera de trei parale).*** Regia: Victor Ioan Frunză • Teatrul German de Stat, Timişoara (România). Spectacol în limba germană cu traducere în limba română şi maghiară

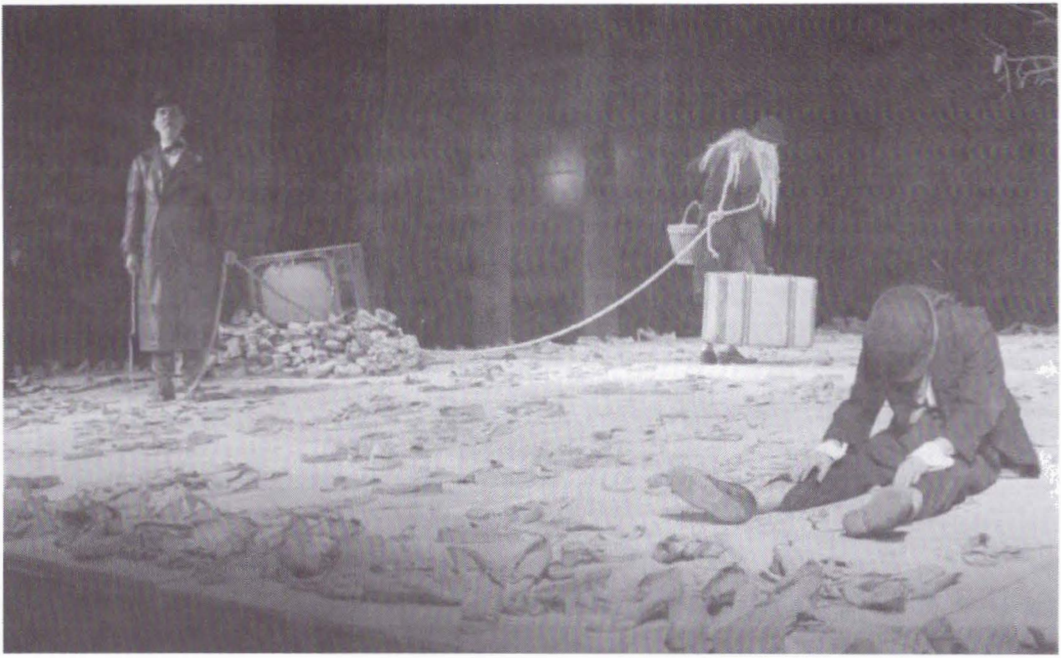
VINERI, 7 DECEMBRIE
Sala studio
ora 19 **A. P. Cehov: *Unchiul Vania.*** Regia: Andrei Şerban • Teatrul Maghiar de Stat Cluj (România). Spectacol în limba maghiară cu traducere în limba română

SÂMBĂTĂ, 8 DECEMBRIE
Sala mare
ora 20 ***Garden of Forbidden Loves (Grădina iubirilor interzise).*** Regia: Yolande Snaith • Yolande Snaith & imaGomoves, San Diego (Statele Unite ale Americii). Spectacol de dans contemporan

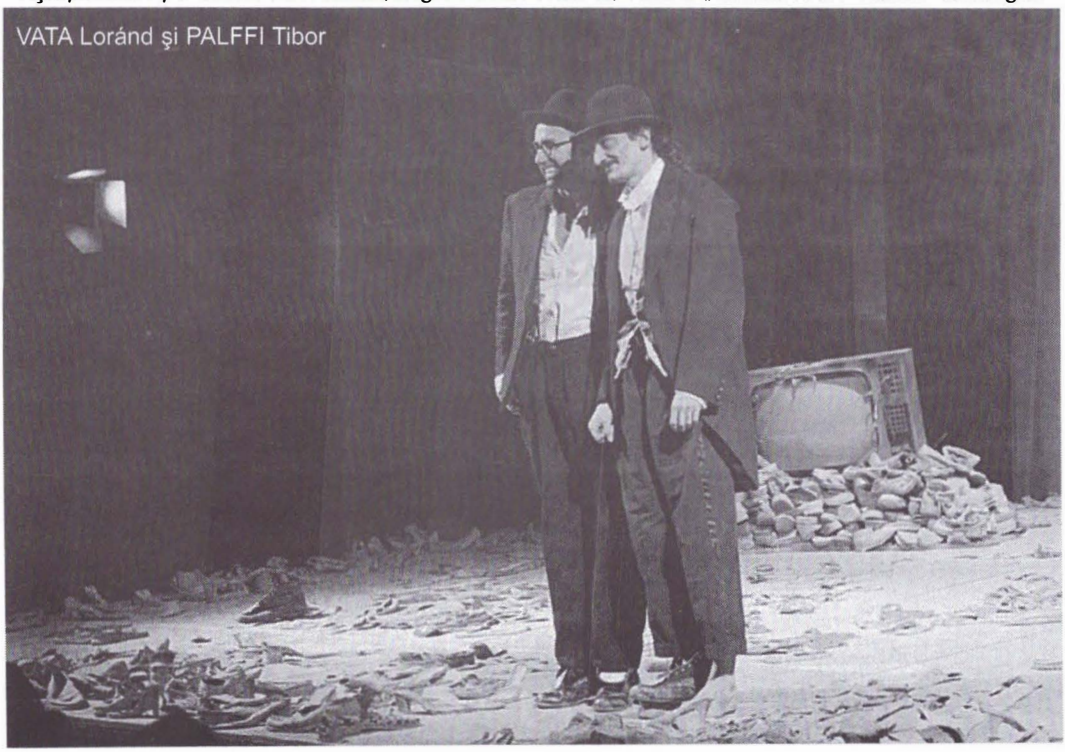
DUMINICĂ, 9 DECEMBRIE
Sala mare
ora 20 ***Mladen Materic - Peter Handke: La cuisine (Bucătăria).*** Regia: Mladen Materic • Thèâtre Tattoo, Toulouse (Franţa). Spectacol în limba franceză cu traducere în limba română şi maghiară

LUNI, 10 DECEMBRIE
Sala mare
ora 19 ***John Ford: Ce păcat că-i curvă.*** Regia: Alexandru Darie • Teatrul Bulandra, Bucureşti (România). Spectacol în limba română cu traducere în limba maghiară şi engleză

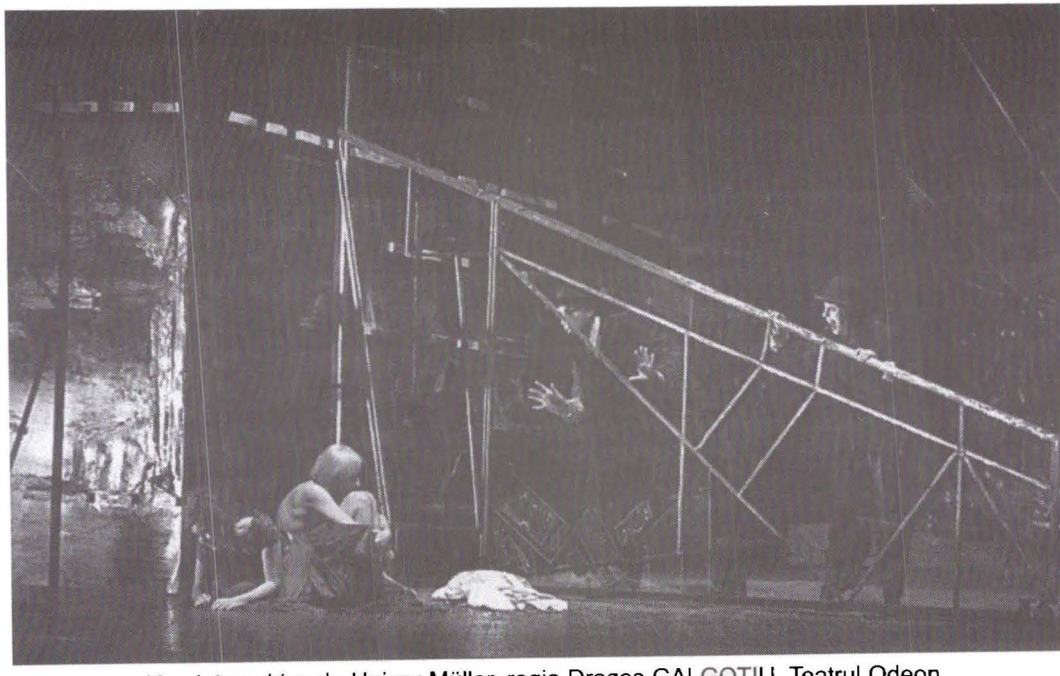
Imagini din expoziția de scenografie a lui



Aşteptându-l pe Godot de Beckett, regia TOMPA Gábor, Teatrul „Tamasi Aron" Sfântu Gheorghe



Andrei Both



Hamletmachine de Heiner Müller, regia Dragoş GALGOŢIU, Teatrul Odeon

Colocviul Național de Regie

Teatrul „G.A. Petculescu" din Reşiţa a organizat, în perioada 27 Septembrie–2 Octombrie 2007 Colocviul Național de Regie, ediția a III-a.

Secția română.

Colocviul a reunit un important număr de regizori, critici şi oameni de teatru care, prin competența lor, au asigurat dezbaterilor un înalt nivel profesional.

Ca bază de discuții au fost alese spectacolele :

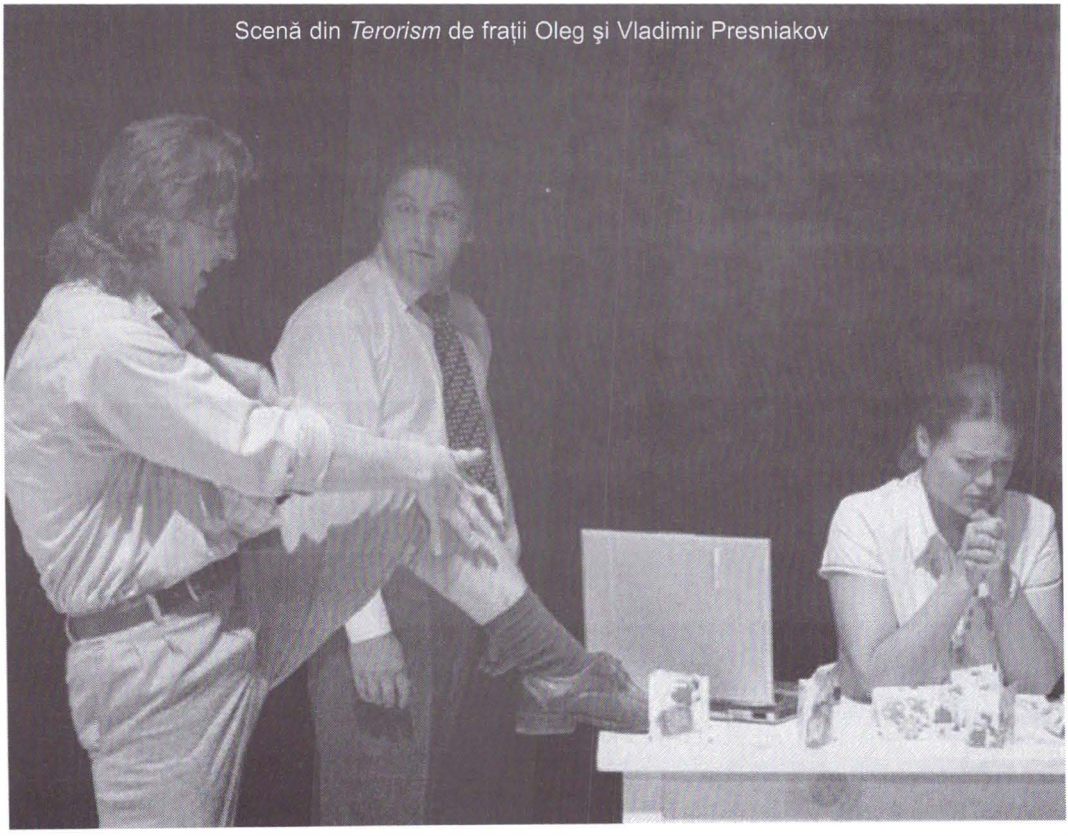
– ***(Domnişoara) Nastasia*** de G.M. Zamfirescu, în regia lui Szabo István, prezentat de Teatrul „G.A. Petculescu" Reşiţa.

– ***Vis.Toamna*** de Jon Fosse, în regia lui Radu Afrim, prezentat de Teatrul Clasic „Ioan Slavici" Arad.

– ***Terorism*** de frații Oleg şi Vladimir Presniakov, în regia lui Claudiu Goga, prezentat de Teatrul de Stat Oradea.

– ***Monumentul*** de Colleen Wagner, în regia lui Alexander Hausvater, prezentat de Teatrul „G.A. Petculescu" Reşiţa.

– ***Călătoria domnului Perichon*** de Eugène Labiche, în regia lui Alexandru Dabija, prezentat de Teatrul „Toma Caragiu" Ploieşti.



Scenă din *Terorism* de frații Oleg şi Vladimir Presniakov

Povești pentru Copii și Oameni Mari

Ediția a II-a
3–7 octombrie 2007

Organizatorii ne spun de ce este nevoie de acest nou festival:

Festivalul s-a desfăşurat la Alba-Iulia, oraş cu potențial cultural ridicat (dar insuficient exploatat), oraş care dispune de multe spații de joc – convenționale (Teatrul de Păpuşi, Casa de Cultură, Casa de Cultură a Studenților) şi neconvenționale (Cetate, parcuri, ruine, etc). Succesul primei ediții (2006) a Festivalului, atât în rândul spectatorilor, cât şi a publicului de specialitate, dovedeşte nevoia de cultură şi artă a locuitorilor de toate vârstele din Alba Iulia.

Festivalul are misiunea de a educa, de a implica, informa şi încânta copiii şi adulţii din Alba Iulia. Sub deviza „Joacă-te şi învaţă" se vor desfăşura majoritatea evenimentelor din cadrul Festivalului, dându-li-se astfel participanţilor posibilitatea să folosească arta ca mijloc de comunicare.

Pentru că se adresează tuturor categoriilor de vârstă, evenimentele sunt structurate pe categorii de spectatori. Pentru:

• 3–6 ani – ateliere de actorie, păpuşi, dans; organizarea, zilnic, ale unor „lecţii" despre natură, cultură şi civilizaţie (însoţite de proiecţii), spectacole, concursuri, desene pe asfalt, etc.

• 6–14 ani – ateliere de lucru, marile poveşti ale lumii repovestite copiilor, amenajare stand de carte pentru copii, spectacole, etc.

•14–18 ani – spectacole şi ateliere de lucru

•adulţi – spectacole, recitaluri, expoziţii, concerte, lansări de carte.

Programul Festivalului este chiar impresionant:

SPECTACOLE PENTRU OAMENI MARI

Microstagiune Teatrul Odeon, Bucureşti

1. ***ŞEFELE*** de Werner Schwab, regia Sorin Militaru, scenografia Alina Herescu, muzica Ada Milea

Cu: Dorina Lazăr, Coca Bloos, Emilia Dobrin

2. ***E DOAR SFÂRŞITUL LUMII*** de Jean-Luc Lagarce, regia Radu Afrim, scenografia Mihai Păcurar

Cu: Cristian Balint, Paula Niculiţă, Mihai Smarandache, Antoaneta Zaharia, Rodica Mandache, Meda Victor, Bogdan Alexandru, Adrian Drăgănescu

3. ***IONESCO – 5 PIESE SCURTE*** de Eugène Ionesco, regia Alexandru Dabija, scenografia Alexandru Dabija & Laura Paraschiv, muzica Ada Milea

Cu: Antoaneta Zaharia, Pavel Bartoş, Ionel Mihăilescu, Oana Ştefănescu, Gelu Niţu, Mircea Constantinescu, Dorina Lazăr

4. ***UN TANGO MAS*** – spectacol de teatru-dans, regia Alexandru Dabija, coregrafia Răzvan Mazilu.

Cu Răzvan Mazilu şi Monia Petrică (spectacol prezentat în „Prefaţa Poveştilor", vineri, 21 septembrie)

Microstagiune Teatrul Naţional de Operetă „Ion Dacian", Bucureşti:

5. ***BAL,*** regia şi coregrafia Yvette Bozsik, după o idee originală de Ettore Scola, scenografia Doina Levintza

Cu: Beatrice Rancea, Monica Ştraţ, Sorina Tiron, Gabriela Călin, Diana Petrache, Mădălina Mechenici, Cristina Osiceanu, Oana Botez, Tunde Baczo, Păstorel Ionescu, Andrei Ciobanu, Marian Horhotă, Cristian Osoloş, Ionuţ Kivu, Daniel Dragomir, István Teglas, Marius Grosu, Cristi Hogaş, Costel Huhu

6. ***BROADWAY-BUCUREŞTI*** – colaj de *musicaluri* celebre de pe Broadway, regia Alexandru Tocilescu, Ion Caramitru, Beatrice Rancea, Radu Afrim, Cornel Todea, Răzvan Dincă; coregrafia Răzvan Mazilu, Mihai Babuşka, Florin Fieroiu, Sergiu Anghel, Carmen Coţofană, costumele Doina Levintza, decorul Jozsef Werner

7. ***OPERETA DE JOI SEARA*** – fragmente din operete celebre în interpretarea artiştilor Teatrului Naţional de Operetă „Ion Dacian", spectacol în aer liber
8. ***INVITAŢIE LA VALS*** – valsuri celebre în interpretarea artiştilor TNO, spectacol în aer liber
9. ***CONCERT SIMFONIC ÎN CATEDRALĂ*** – desfăşurat în Catedrala Romano-Catolică Alba Iulia

Microstagiune Teatrul ACT Bucureşti:

10. ***CAPRA*** de Edward Albee, regia Alexandru Dabija; cu Marcel Iureş, Constantin Drăgănescu, Emilia Dobrin ş.a.
11. ***OLEANNA*** de David Mamet, regia Andreea Vulpe; cu Adrian Titieni

Spectacole invitate

12. ***REVIZORUL*** de Gogol, regia Horaţiu Mălăele; cu Ştefan Bănică jr., George Mihăiţă ş.a., Teatrul de Comedie Bucureşti
13. ***ÎN UMBRĂ***, regia Rui Fati, Théâtre de l'Oprimé, Paris
14. ***MACBETH*** de W. Shakespeare, regia Oleg Zhiugzhda, Teatrul de Păpuşi Grodno, Belarus (spectacol pentru oameni mari)
15. ***FLAMENCO POR EL MUNDO***, un spectacol de Luis de la Carrasca, Compania Flamenco Vivo, Franţa/Spania

PRODUCTIE PROPRIE a Festivalului/ Teatrului de Păpuşi Prichindel, Alba Iulia:

Visul unei nopti de vară de W. Shakespeare, regia Beatrice Rancea, costume Doina Levintza

SPECTACOLE PENTRU COPII

1. ***ROBIN HOOD***, regia Cristian Pepino, Teatrul de Păpuşi Prichindel, Alba Iulia
2. ***MOTANUL ÎNCĂLŢAT***, regia Cristian Pepino, Teatrul pentru copii şi Tineret Constanţa
3. ***PUNGUŢA CU DOI BANI***, regia Decebal Marin, Teatrul Puck Cluj
4. ***BUXIFAN***, regia Valentin Dobrescu, Teatrul pentru Copii şi Tineret Colibri, Craiova
5. ***CRĂIASA ZĂPEZII***, regia Vicor Ioan Frunză, Teatrul de Marionete Arad
6. ***PINOCCHIO***, Teatrul Gong Sibiu
7. ***VISE COLORATE***, regia Bogdan Drăgulescu, Teatrul de Păpuşi Prichindel Alba Iulia şi Teatrul de Marionete Arad
8. ***NEGHINIŢĂ***, regia Geo Balint, Teatrul Municipal „Bacovia", Bacău
9. ***MOTANUL ÎNCĂLŢAT***, ***SCUFIŢA ROŞIE***, Teatrul de Marionete Arad
10. ***NINIGRA ŞI ALIGRU***, regia Oana Leahu, Teatrul Ariel Târgu Mureş
11. ***TOM DEGEŢEL***, regia Daniel Stanciu, Teatrul Gulliver Galaţi

Spectacole pentru categorii defavorizate:

1. pentru copii internaţi în spitale: ***FII ŞI TU CLOVN!*** (Spitalul Judeţean Alba, Spitalul Municipal Sebeş)

2. pentru copii din centrele de plasament: ***FII ŞI TU CLOVN!*** – spectacol interactiv (Centre de Plasament Alba Iulia, Blaj)
3. pentru persoane vârstnice internate în aziluri: ***ÎN AMINTIREA MARILOR ARTIŞTI***, teatru radiofonic

ATELIERE DE LUCRU

1. POVEŞTI VĂZUTE DE COPII – coordinator Oana Leahu, regizor
2. TEATRU-FORUM – susținut de actorii de la Théâtre de l'Opprimé, Paris
3. TEATRUL DE UMBRE – susținut de prof. Magdalena Kiszko-Dojlidko, Polonia

ALTE ACTIVITĂȚI

Concerte

1. Concert de deschidere: Marius Mihalache, Crina Matei & Ovidiu Lipan Țăndărică
2. Sanda Weigl, Lucian Ban şi Alex Harding / concert Cabaret german şi muzică românească

Lansări de carte

1. George Mihăiță – *DRAMELE ADOLESCENȚILOR*, Editura CD Press, Clubul UNESCO Adolescenții, Bucureşti
   Lansarea de carte este urmată de o întânire a actorului George Mihăiță cu adolescenții din Alba Iulia
2. Ion Moldovan – *11 ARTIŞTI DE NOTA 10*, Editura Buna Vestire, Blaj
3. LANSAREA CĂRȚILOR DE TEATRU EDITATE DE REVISTA „TEATRUL AZI"
4. Lansare revista „ManInFest"
5. Miruna Runcan – *DIVANUL SCEPTICULUI SPECTATOR*, Editura Unitext
6. *ATHENÉE PALACE*, Editura Humanitas

Expoziție de fotografie *POVESTE CU CAI ŞI CĂLĂREȚI – RODEO* – a Centrului Cultural American

Expoziție de ilustrație de carte pentru copii *KHADJIA VINE LA PARIS*, autori: Dana Rădulescu (Franța) şi Sorin Păun (România)

Proiecție de filme *„GENERAȚIA X MEN & WOMEN"*, coordonatori Miruna Runcan şi C.C. Buricea-Mlinarcic

Spectacol-lectură *ATHENÉE PALACE* de Ioana Ieronim

Spectacol-lectură *CĂMĂŞILE* de Ioana Ieronim

Spectacol-lectură LIFE PROJECT de Alexandra Felseghi şi Alina Frâncu

Lansare CD: **„Ion Dacian"** şi **„Operete celebre"**, Teatrul Național de Operetă „Ion Dacian"

Concurs de AFIŞE PENTRU PACE / concurs pentru copii (şcoli şi grădinițe)

Spectacole şi jocuri de stradă pentru copii

Zilnic, în spații deschise, au avut loc spectacole cu clovni şi jocuri destinate copiilor cu vârste între 3–12 ani. Coordonator: Doru Rancea, actor

Ionel MIHĂILESCU şi Oana ŞTEFĂNESCU în *5 piese scurte* de Eugen Ionescu

Cristian BALINT în *E doar sfârşitul lumii* de Jean-Luc Lagarce

Festival Național de Teatru Clasic

Ediția XIII-a, Arad, 6–19 octombrie 2007

Sâmbătă 6 octombrie ora 19, Teatrul Național Bucureşti, ***Don Quijote*** de Cervantes. Regia: Dan Puric.
Sala Studio
Ora 21,30, Studio fest-moderator Dan Mircea Cipariu

Duminică 7 octombrie ora19, Teatrul Odeon Bucureşti, ***Cinci piese scurte*** de Eugène Ionesco. Regia: Alexandru Dabija.
Sala Studio.
Ora 10–12, training de jurnalism cultural cu Cornelia Maria Savu şi Dan Mircea Cipariu
Ora 21,30, Studio fest-moderator Dan Mircea Cipariu

Luni 8 octombrie ora19, ***Arta femeii*** cu Ileana Olteanu. Regia: Dan Puric.
Sala Studio.
Orele 10–13, training de jurnalism cultural cu Cornelia Maria Savu şi Dan Mircea Cipariu.
Ora 21,30, Studio fest-moderator Dan Mircea Cipariu

Marți 9 octombrie Sala Studio,
orele10–12 şi 16–18, training de jurnalism cultural cu Comelia Maria Savu şi Dan Mircea Cipariu

Vineri 12 octombrie ora 19, Teatrul de Comedie Bucureşti, ***Galy Gay*** de B.Brecht. Regia: Lucian Giurchescu
Sala Studio
ora 22, Studio fest-moderator Dan Mircea Cipariu

Sâmbătă 13 octombrie ora 19, Teatrul Național Iaşi, ***Arborele Tropicelor*** de Y.Mishima. Regia: Alexander Hausvater
Sala Studio
Orele 10–13, training de jurnalism cultural cu Cornelia Maria Savu şi Dan Mircea Cipariu
ora 21.30, Studio fest-moderator Dan Mircea Cipariu

Duminică 14 octombrie Sala Studio
orele 10–13, training de jurnalism cultural cu Cornelia Maria Savu şi Dan Mircea Cipariu

Luni 15 octombrie Sala Studio
orele10–12 şi 16–19, workshop susținut de Gelu Colceag

Marți 16 octombrie Sala Studio
orele10–12 şi 16–19, workshop susținut de Gelu Colceag

Miercuri 17 octombrie ora 19, Teatrul Municipal Baia Mare, ***Istoria comică a doctorului Faust***. Scenariu de Victor Ioan Frunză după Goethe, Marlowe, Valéry, Jary. Regia: Victor Ioan Frunză
Sala Studio
orele 10–12 şi 16–18, workshop susținut de Gelu Colceag

Joi 18 octombrie ora 19, Teatrul de Stat Oradea, ***Salonul nr.6*** de Cehov. Regia şi dramatizarea: Petru Vutcarău

Vineri 19 octombrie ora 19, Teatrul Național din Pécs, ***Liliom*** de Ferencz Molnar. Regia: Beres Attila

SIBIU şi LUXEMBURG – capitale culturale europene 2007

SPECTACOLE PURCĂRETE

Mircea MORARIU

Faust – prototip al omului; Faust – om european

Marele poet Ştefan Augustin Doinaş, cel care ne-a dăruit ceea ce majoritatea exegeţilor apreciază a fi cea mai bună versiune în limba română a impunătorului poem dramatic *Faust* de Goethe, şi-a însoţit traducerea de o prefaţă grăitor intitulată *Faust ca homo europaeus*. După ce observă că, „prin multiplele şi variatele interpretări de care s-a bucurat figura protagonistului, ca şi prin audienţa pe care a cucerit-o în diverse arte în ultimele două secole, povestea lui Faust constituie, probabil, cel mai fascinant şi mai fertil mit al timpurilor moderne" şi subliniază că „e greu de spus dacă explicaţia proliferării temei faustice rezidă exclusiv în virtuţile proprii ale mitului (cum ar fi profilul complex de savant, filosof, mag şi şarlatan al eroului, pactul său cu diavolul sau incredibilele sale isprăvi datorate magiei, etc) sau dacă acest prestigiu ţine de ecoul cultural al capodoperei lui Goethe", Doinaş notează cu îndreptăţire că „aproape nu există cultură europeană naţională în care acest erou să nu apară într-o nouă ipostază". Fie şi numai pentru această impresionantă dimensiune europeană a mitului, căruia Goethe i-a dat o expresie artistică apropiată perfecţiunii, apare de domeniul firescului ca Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu, pilon fundamental al săvârşirii vastului program „Sibiu – Capitală culturală europeană 2007), să fi dorit să-şi înscrie în repertoriu un spectacol grandios care să valoreze scenic acest text monumental. A apelat inspirat la regizorul Silviu Purcărete, el însuşi om cu o existenţă şi o carieră de anvergură europeană, personalitate artistică singulară şi copleşitoare. Purcărete a întocmit propriul său scenariu dramatic, apt să-i susţină viziunea scenică originală, fundamentată pe o poetică teatrală proprie, mereu îmbogăţită, a alcătuit o echipă de colaboratori care, la rândul lor, în bună parte, îi seamănă prin destin european (decor şi light design: Helmut Stürmer; muzica originală: Vasile Şirli) ori care îşi urmează vocaţia europeană aici, în ţara natală (costume: Lia Manţoc; orchestraţie: Doru Apreotesei; video: Andu Dumitrescu; asistent de scenografie: Daniel Răduţă) şi a mobilizat energiile artistice ale trupei-gazdă (actorilor de la Secţia română alăturându-li-se o seamă de colegi de la Secţia germană), convins fiind că în afara sprijinului necondiţionat al acestora nimic valid esteticeşte nu poate fi realizat. Rezultatul

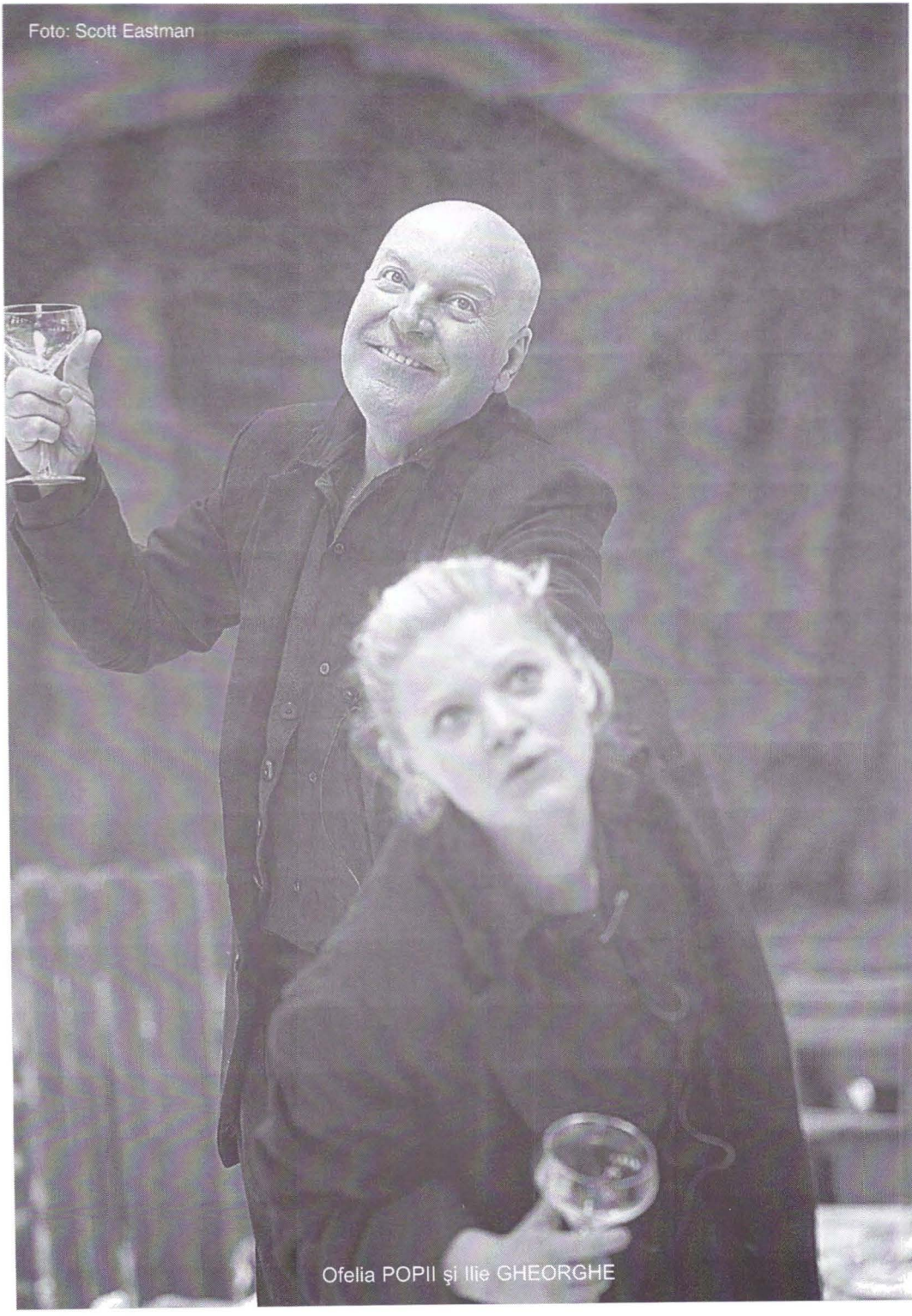


Foto: Scott Eastman
Ofelia POPII şi Ilie GHEORGHE

Foto: Scott Eastman

Ofelia POPII

e ceea ce poate fi calificat drept un „spectacol mare", nu doar grandios, ci mare în primul rând din perspectivă axiologică, montare surprinzătoare şi importantă, clară, dar cultivând cu folos o anume ambiguitate în absenţa căreia nu poate fi imaginat misterul teatrului. ***Faust*** e un spectacol mare şi important deopotrivă pentru Teatru şi pentru regizor, un spectacol care, cu toate imperfecţiunile sale, ori în pofida acestora, imperfecţiuni vizibile sau ascunse, stridente sau timide, rămâne unul fascinant, generat de un temperament artistic vulcanic, pantagruelic, care, odată dezlănţuit, nu cruţă nimic, reuşind însă depăşirea pericolului autoanihilării.

Textul goethean începe cu un *Preludiu în teatru* ce insistă asupra caracterului impur al poemului. *Faust* se arată deopotrivă, aşa cum e definit de Goethe, un poem dramatic, dar şi unul epic, „nu numai dramă, ci şi o epopee", tocmai fiindcă „ideea genurilor literare şi norma clasică a purităţii lor erau o prejudecată perimată în epoca în care Goethe îşi scria poemul şi, astfel, *Faust* le întruneşte pe toate fiind, de fapt, o mare operă dramatică, epică, lirică şi satirică" (Tudor Vianu). Şi tot Tudor Vianu observa că „nicio altă operă literară a popoarelor moderne, poate cu excepţia *Divinei Comedii* a lui Dante, nu atinge aceeaşi varietate, aceeaşi forţă de expresie a genialităţii poetice în multiplicitatea manifestărilor ei". Sunt realităţi de care, fără doar şi poate, Silviu Purcărete a ţinut seama atunci când a alcătuit scenariul dramatic al spectacolului. Fireşte că, pentru un spectacol care să dureze aproximativ două ore, s-a văzut nevoit să opereze o reducere drastică a textului. O mulţime de personaje s-au evaporat, tot la fel cum o seamă de episoade au rămas doar între paginile cărţii. În primul rând, nu apare povestea Elenei. Într-un anume fel, ceea ce propune Purcărete seamănă cu ceea ce libretiştii francezi Carré şi Barbier i-au oferit lui Charles Gounod pentru binecunoscuta sa operă. Nu toate experienţele eroului au şansa de a fi prezentate pe scenă. E un risc asumat de orice reprezentare de azi a poemului. Cert e că scenariul îi oferă spectacolului un suport textual valid, astfel încât spectatorul din secolul al XXI-lea înţelege că „poemul lui Goethe se apropie, ca formă dramatică, de misterele şi moralităţile Evului Mediu" (Tudor Vianu). De fapt, pe Silviu Purcărete l-au interesat lucrurile esenţiale şi de aici derivă marile calităţi, dar şi defectele spectacolului său. Un spectacol conceput dacă nu în trei părţi, oricum în trei timpi, pe care i-aş numi *Contractul*, *Noaptea Valpurgică* şi *Sfârşitul*, completate de un epilog *sui-generis* ce îi conferă montării un final deschis. Un spectacol strâns şi dinamic, însuşiri ce se afirmă mai cu seamă în ultimii doi timpi ai săi, aici el dezvăluindu-şi monumentalitatea construcţiei, amploarea desfăşurării scenice, valoarea plastică, frumuseţea înzestrată cu o redutabilă forţă de impact, fluidul emoţional ce creşte de la un moment la altul. Concepţia lui îşi află, dincolo de orice îndoială, motivaţiile în text şi nu e nicidecum suprapusă. Iată, spre exemplu, următorul detaliu. În finalul *Preludiului în teatru*, Directorul glăsuieşte: „Destul cu-atâtea fraze construite/ Aş vrea să văd odată rolul lor!/ În loc de complimente lustruite/ Aştept acum ceva folositor. /Cât despre inspiraţie, ce vreţi?/ Şovăitorii nu-i cunosc beţia / Odată doar simţiţi-vă poeţi:/ Aşa se porunceşte poezia./Cunoaşteţi îndelunga noastră sete:/Vrem băutură tare să ne-mbete;/ Deci, pregătiţi-mi-o fără răgaz!/Nu-i gata mâine ce nu-ncepe azi./ Şi nicio zi, din câte se ridică, / Să n-o lăsaţi să treacă în zadar./ Cu-o gravă hotărâre, fără frică, /Să înşfăcaţi posibilul de chică:/Să fiţi mereu activi, că-i necesar./ Pe scenele germane, bine ştiţi,/ Încearcă fiecare tot ce poate:/De-aceea la decoruri şi-aparate/ De data asta nu vă mai zgârciţi!/Lumini cereşti aprindeţi, mari şi mici,/ Risipă vreau, de pâlpâiri astrale;/De apă, foc şi păsări, de stânci şi animale/Nu

ducem lipsă nicidecum aici./ Pe scena-ngustă să mişcaţi din funii/Întreagă scara Creaţiunii, /Plimbaţi-o lent, fulgere ce cad/Din cer prin lume până-n iad!". Aflăm în aceste îndemnuri poetica însăşi a spectacolului, pe care, deloc şovăitor şi nici zgârcit, Purcărete o dezvoltă într-o demonstraţie de multe ori seducătoare. „Plimbarea" la care ne invită spectacolul în copleşitoarea *Noapte Walpurgică,* timp gândit asemenea unei orgii de culori agresive, ca un dezmăţ al faptelor dar şi al formelor şi materialelor sofisticate, ca un torent de imagini, e ieşită din comun, iar această magnanimitate, această prodigalitate vizuală solicită la maximum atenţia şi simţurile spectatorului.

Silviu Purcărete a optat pentru spaţiul vast, „neconvenţional" oferit de halele de la *Simerom*, astfel încât cei trei timpi ai montării să se consume în două spaţii scenice diferite, cu folos gestionate atât de regizor cât şi de autorul decorurilor (Helmut Stürmer) şi de creatoarea de costume (Lia Manţoc). Proiecţiile video concepute de Andu Dumitrescu îşi pierd din păcate impactul aproximat şi trec aproape neobservate, cu atât mai mult cu cât, folosite în timpul al doilea al spectacolului, când asistenţa e în picioare, o parte din ea se află în ipostaza de a nu le putea recepta. Există o relaţie contrapunctică între „sărăcia" voită a primului timp, între decorul preponderent în alb-murdar al acestuia şi luxurianţa nu doar coloristică din timpul al doilea. Spaţiul acesta i-a îngăduit lui Silviu Purcărete ca tocmai în al doilea timp al spectacolului să-şi exercite admirabil autoritatea regizorală asupra uriaşei distribuţii ce numără, cu actori şi corp-ansamblu, cu mult peste cincizeci de persoane. De obicei, în astfel de situaţii performanţa individuală devine dificilă şi nici nu se contează neapărat pe ea. *Faust*-ul lui Purcărete face excepţie de la regulă, căci regizorul are ştiinţa de a-i ordona şi de a-i pune *în stare* pe actori. De fapt, *Faust*-ul lui Purcărete face excepţie de la regula generală, supunându-se, în schimb, *regulii regizorului*. Sebastian-Vlad Popa remarca în cartea sa *Despărţirea gemenilor* (Editura UNITEXT, Bucureşti, 2006) că „la începutul anilor 2000, probabil cel mai autentic creator de teatru român postbelic, construieşte dramatic mizând pe reinvestirea *actorului individual* cu virtuţile sărbătoreşti ale teatrului. Interpreţii nu depun mărturie despre cazuri, ci dau corp funcţiilor vii şi cunoscătoare ale umanului....*Scena cere concept şi carne*, spune Purcărete, iar creatorul vede instituindu-se *ordinea* cu fiecare gest uman *ordinar*.".

Dacă primul timp, poate uşor cam lung, era în principal susţinut de Faust (Ilie Gheorghe) şi de Mefisto (rol în care Ofelia Popii susţine un veritabil recital actoricesc) şi dacă tot acolo rolurile secundare şi cele de figuraţie specială erau mai puţin precizate, pe alocuri insinuându-se chiar impresia că nu se văd, lucrurile se schimbă radical în bine în al doilea timp şi se continuă ca atare în al treilea. În plus, dacă în timpul întâi era sesizabilă o lipsă de armonizare între stilurile de joc ale protagoniştilor, ba chiar un decalaj valoric între ei (în avantaj evident situându-se tânăra Ofelia Popii), Ilie Gheorghe dă semne că îşi ia revanşa în următoarele două. Nu pot să nu remarc chipul în care Silviu Purcărete a conceput ecuaţia *Faust–Mefisto*. Mefisto e cel care conduce jocul, e ubicuu, posedă modalităţi diverse de a se insinua, de a stimula, de a păcăli, de a direcţiona şi de a folosi insaţietatea lui Faust pe care, aşa după cum scrie unul dintre monografii lui Goethe, Friedrich Gundolf, „nici o plăcere nu-l îndestula, nici o fericire nu-l satisfăcea", Altcineva, tot o exegetă germană, Dorothea Lohmeyer, apreciază că „Mefisto e inventatorul spectacolelor, specialistul ocaziilor, furnizorul mijloacelor", iar lucrurile şi detaliile acestea de finete sunt admirabil evidenţiate de spectacol.

Dacă în primul timp al reprezentației de la premieră momentele de poezie autentică mi s-au părut zgârcit presărate, cel de-al treilea timp e incomparabil mai generos în acest sens, întru realizarea lor contribuind plusul de percutanță pe care îl capătă jocul lui Ilie Gheorghe.

Comentatorii au observat că , bunăoară, în *Phaedra* sau *Orestia* , două mari spectacole ale lui Silviu Purcărete, muzica e strecurată farmaceutic. Cu totul altfel stau lucrurile în *Faust,* unde raportul dintre imagine şi sunet e de o violență extremă, aşa încât coloana sonoră ajunge să fie nu doar o ilustrare a imaginii, ci, în primul rând, *un discurs analog.* Compozitorul Vasile Şirli a pus la dispoziția grupului *Imperium Band* o muzică puternică, cu o monotonie voită, vibrantă, obsedantă, executată *live*, iar în *Noaptea Walpurgică* chiar la vedere. Ei i se asociază, cu accente contrapunctice, corurile generatoare de poezie, cu versuri în limbile română şi germană.

Finalul spectacolului e impresionant şi provocator de luare-aminte. După moartea lui Faust (căreia i se oferă echivalențe vizuale absolut aparte, Faust fiind împins în sicriu de către Mefisto), vedem un Mefisto trist, înfrânt, disperat. Numai că, aşa după cum scrie Dorothea Lohmeyer „el este principiul temporalității şi al nestatorniciei, al moralului şi al înțelegerii, al reflecției şi al aparenței, al practicii şi al inventivității, al lucrării artificiale şi al forței. Dar înainte de orice – şi aceasta e trăsătura lui cea mai caracteristică – conştiința mefistofelică se află cu totul în serviciul năzuinței omenşti; ea este îndreptată exclusiv spre aceasta, să ajute naturii umane să-şi satisfacă dorința ei". Mefisto din spectacolul lui Purcărete, interpretat – şi nu o voi sublinia îndeajuns – la înalte cote de profesionalitate de Ofelia Popii – e dornic să găsească printre noi, spectatorii, un altul, un viitor Faust căruia să îi ofere un alt contract. Căci, scrie Ştefan Augustin Doinaş, şi spectacolul acesta îi confirmă ipoteza, „de la Ghilgameş la anonimul K al lui Kafka, Faust-ul goethean s-a impus exegezei ca prototip al omului în general".

Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu; Faust **după J. W. Goethe; Scenariul şi regia: Silviu Purcărete. Decor şi light design: Helmut Stürmer. Costume: Lia Manțoc. Muzica originală: Vasile Şirli. Orchestrație: Doru Apreotesei. Video: Andu Dumitrescu. Asistent de scenografie: Daniel Răduță. Cu: Ilie Gheorghe (*Faust*), Ofelia Popii (*Mefisto*) şi Johanna Adam, Maria Anuşcă, Emöke Boldizsár, Lerinda Buchholtzer, Irina Deak, Diana Fufezan, Raluca Iani, Laura Ilea, Diana Văcaru Lazăr, Dana Maria Lăzărescu, Rodica Mărgărit, Gabriela Neagu, Renate Müller Nica, Veronica Popescu, Eleonora Poşircă, Mariana Presecan, Cristina Ragos, Cristina Stoleriu,Dana Taloş, Codruța Vasiu, Ema Vețean, Mihai Coman, Florin Coşuleț, Dan Glasu, Tomohiko Kogi, Adrian Matioc, Adrian Neacşu, Cătălin Neghină, Eduard Pătraşcu, Cătălin Pătru, Doru Presecan, Viorel Rață, Vlad Robaş, Bogdan Sărătean, Ciprian Scurte, Cristian Stanca, Pali Vecsei, Liviu Vlad, Steve Walter şi studenții Dana Anghel, Simina Contraş, Raluca Covrig, Teodora Damnariu, Lorelei Gazawi, Claudia Gherghel, Bianca Goadă, Iulia Mihaela Grigore, Emilia Iancu, Alina Irom, Laura Luca, Ilinca Mateescu, Iulia Merca, Diana Sofia Murăruş, Florentina Neagu, Alexandra Petrasciuc, Romina Stroia, Andreea Şoaică, Doriana Tăut, Gabriela Tică, Arina Trif, Codruța Varadi, Mihai Alexandru, Florin Besoiu, Liviu Bledea, Gabriel Budur, Alex Deac, Cătălin Grigoraş, Alexandru Verzescu, Laurențiu Vlad (toți în mai multe roluri), Tania Anastasof, Medeea Dobrotă, Doris Faff, Astrid Hermann, Irina Mihai, Annea Oprin, Ana Maria Telebuş (*Margareta*). Cu participarea Imperium Band (Dorin Pitariu, Călin Filip, Lucian Fabro; Ciprian Oancea). Corepetitor: Gheorghe Stoica. Coordonator proiect: Aura Gaidarji. Data premierei: 20 septembrie 2007.**

Foto: Scott Eastman

LUXEMBURG

Alina MAZILU

Homo ludens sau Ovidiu revisited

La început a fost... povestea

Legenda spune că oraşul Luxemburg a fost întemeiat de contele Siegfried cu ajutorul diavolului pe ruinele unui castel, pe falezele Bock, pentru a obține mâna Melusinei. Siegfried o vede pe frumoasa cu părul de aur pe stânci, în timp ce se află la vânătoare, pe valea râului Alzette, şi se îndrăgosteşte de cântu-i vrăjit. Melusina se căsătoreşte cu contele şi trăieşte o viață de pământeancă alături de acesta, deşi în fiecare sâmbătă redevine ceea ce e în realitate – sirenă. Siegfried îşi încalcă legământul de a nu-i trece pragul camerei în cea de-a şasea zi a săptămânii (ziua în care a fost creat omul!), aflându-i astfel secretul. O vede jucându-se în apă cu coada de peşte, iar ea se aruncă de la înălțimea stâncilor în hău. Se spune că sufletul Melusinei rătăceşte încă pe lângă faleze, păzind oraşul de primejdii, iar o dată la şapte ani se arată, cu înfățişare umană, cerând îndurare.

Iată că o poveste ce se hrăneşte din nevoia omului de metamorfoză, din dorința sa de a explora teritoriile fabulosului şi de a imagina imposibilul – o sirenă se transformă în femeie – stă la temelia oraşului Luxemburg. Şi iată că în 2007, anul în care Luxemburgul este primul oraş ce devine pentru a doua oară *Capitală europeană a culturii* (de data aceasta alături de întreaga regiune şi de Sibiu), printre marile proiecte se regăseşte un spectacol ce vizează în primul rând metamorfoza. Mai mult chiar: se desfăşoară amfibiu în apă, la poalele Bockului, în perimetrul unei foste mânăstiri părăginite ce a servit pe timpuri drept închisoare, dar care a fost reanimată şi transformată în centru hipermodern de întâlniri culturale.

Un spectacol atipic

Silviu Purcărete exploatează resursele operei ovidiene în spectacolul său ***Metamorfozele*** într-un mod degajat, folosind-o ca pretext pentru exerciții teatrale, căci regizorul nu crede în tabuuri, în scriitură ca instanță inatacabilă ori cu caracter liturgic, ci este interesat, mult mai mult, de procesul metamorfozei şi de mecanismele lui. În acest proces constă esența poemelor. Textul constituie sursa de inspirație pentru experimentul teatral, însă miza e cu totul alta – recrearea, reinventarea, desacralizarea lui Ovidiu.

Trebuie subliniat aspectul ludic al punerii în scenă, precum şi alternarea comicului cu lugubrul. Spectacolul se conturează ca o înlănțuire de episoade, uneori confuze, ce ți se perindă prin fața ochilor cu multă simplitate, deşi avem parte de efecte care iau ochii. Scenografia creată de Helmut Stürmer se mulează ca o

mânuşă superbă pe spaţiul natural grandios şi îl vitalizează: se fac proiecţii video pe întreaga suprafaţă a uriaşelor stânci pe care, ca spectator, le ai în faţă – proiecţii de visuri şi coşmaruri. În fundal, curge râul Alzette, încadrat de câţiva copaci înalţi, iar la poalele stâncilor pământul este terasat pentru cultivarea viţei de vie. Acţiunea decurge într-un bazin cu apă ce ajunge uneori până la genunchi. În partea stângă, se găseşte clădirea masivă a fostei mânăstiri şi o scenă barocă la fel de impozantă, aflată surprinzător în lateral, asemenea unui uriaş laborator al transformării. Ai senzaţia că participi efectiv la procesul metamorfozării. În dreapta, e o schelă de metal. La bazele schelei se află un butoi cu *foc veşnic* şi pe margine o mare de reflectoare. În apă sunt plasate, pentru a permite deplasarea, câteva platforme pe care actorii le aduc cu ei, parcă purtându-şi crucea.

Spectacolul este senzorial, fără a agresa însă publicul, căci nu se ţinteşte interacţiunea, ci îmbătarea simţurilor: a celui *vizual* prin imaginile luxuriante, al celui *auditiv* prin sunetele iniţiatice, chiar a celui *olfactiv*, prin mirosul fumului, a fânului ars, în timp ce frigul îţi pătrunde în oase.

Apă, aer şi foc. Pământul pare să te înghită.

Spectacolul începe prin declamarea în latină şi în franceză a textului ovidian despre geneza lumii şi a omului – un om care, în contemplarea cerului, plonjează din neatenţie (sub ochii îngroziţi ai privitorilor care bănuiesc un accident) direct în apă. Apa e de gheaţă, căci în seara premierei afară sunt zece grade, iar zeilor le e sete – toată lumea se roagă să nu plouă şi mă întreb cu ce i-o fi mâniat Purcărete pe zei. Vremea rea, temperaturile nefiresc de scăzute sunt, de fapt, punctul nevralgic al montării. Ploaia a sabotat producţia şi i-a făcut pe organizatori să amâne cu o zi data premierei, informaţie ce nu a fost propagată eficient. Nu s-a putut repeta pe scenă şi, în plus, actorii au avut parte de dârdâieli zdravene. Toate aceste condiţii meteorologice potrivnice au reuşit să-l exaspereze pe regizor, care consideră că experienţa a fost extrem de chinuitoare pentru artişti, ba mai mult, că spectacolul nu e finisat.

Însă chiar de aici, din această apă originară începe aventura – parada ludicului, parada umorului ce poartă amprenta stilului purcăretian. Omul, cu avatarurile sale imaginare sau reale, cu visurile şi cu aspiraţiile sale apare în toată goliciunea sa: naiv, copilăros, nătâng, lipsit de aripi, dar tremurând să zboare, visând, de fiecare dată, la ceea ce nu poate avea. Şi toate acestea spuse cu simpatie, fără a acuza, fără a judeca. Spectacolul este unul de atmosferă. Esenţială e imaginea – de cele mai multe ori colectivă: trupuri albe ca de năluci clădesc, în puterea nopţii, tablouri memorabile în apa-lichid amniotic. Acţiunea este întreruptă la răstimpuri de corul de actori ce cântă cântece în latină, iar magia se naşte în spatele sensurilor. Muzica, semnată de Vasile Şirli, foarte ritmată, ritualică îţi induce senzaţia de SF, de mistere eleusine sau de ritual dionisiac cu inserţii sonore stranii – râsete groteşti, chiţcăieli, strigăte, urlete prelungi precum cele de lup.

Invazia imaginilor

Plină de umor este imaginea omului ce încearcă să-şi salveze hrana şi e luat pe sus de o ceată de petrecăreţi, cu tot cu verzele sale. Apoi se conturează o

imagine de grup în care sunt lansate la apă bărcuțe de hârtie ce vor fi mai apoi incendiate. Totuşi, apa învinge, e dominantă, îți inundă simțurile. Un grup cu pelerine transparente, luminate din interior cu alb, sau altul cu câte un mic ochi luminos pe cap conferă atmosferei stranietate. Jocul de lumini alternează verdele otrăvitor (care transformă întregul peisaj într-unul marțian) cu albul – nu un alb inocent, ci unul fantomatic, de coşmar.

E tematizat sfârşitul cerbului Acteon, ucis de câini. Se distinge povestea lui Narcis refăcută pe verticală, în oglindă, cu o coregrafie de doi actori, rezolvată prin transformarea imaginii în oglindă din bărbat în femeie şi înlănțuirea lui Narcis cu alter-ego-ul său feminin. Foarte impresionant e şi tabloul nimfei ce se târăşte după Narcis cuprinsă de *maladia* iubirii. În acest timp, răsună un sunet ciudat ca de broască, apoi autoarea sa începe să gâdile corpurile înşiruite – acestea se cutremură de râs şi se prăvălesc la pământ după principiul dominoului.

O scenă marcantă (predestinată, dacă te uiți la termometru) este cea în care un personaj *urinează* sub formă de cuburi de gheață în timp ce se trage apa de *nasul* toaletei. Se formează un zid viu, iar de câte ori se încearcă spargerea lui, se aude o bufnitură puternică. Cineva se joacă, suflând baloane de săpun. Ți se taie respirația gândindu-te la cât de efemer e totul, cât de rapid se transformă baloanele în nimic, cât de mult ne împăunăm şi cât suntem de expuşi, de fragili, de neînsemnați în realitate.

Un moment percutant este cel al naşterii: apare un grup bizar de chirurgi; din aceeaşi ființă ies pe rând vieți noi, ce trec din mână în mână, li se taie cordonul ombilical, li se dau picături, creaturile sunt pocnite, apoi azvârlite pe jos ca într-un ritual al rutinei. Nu lipseşte nici țigara de după. E femeie? E sirenă? Îşi vede puii morți şi, cu un urlet sfâşietor, îi ia şi îi mănâncă. Ridicolul se întrepătrunde cu lugubrul, grotescul cu SF-ul, tragicul cu ludicul, iar pe stânci sunt proiectate chipuri în continuă schimbare. Teatrul înseamnă metamorfoză.

Din timp în timp, se aud urlete stridente, apoi se formează o mică orchestră. Cineva bea o cupă de vin, se devorează cruditâți într-un festin al groazei – rămân resturile care plutesc dezolant în acest suc gastric.

Instantanee

Un moment ce emoționează profund este cel al iubirii centaurilor: o femelă superbă, întrupată de Ofelia Popii, cu buclele blonde în vânt, jucăuşă, timidă, nebunatică, îi dă târcoale masculului. Sunt prezente în acest ritual al împerecherii pofta de viață, nevinovăția şi puritatea; este triumful vieții asupra morții prezente, de exemplu, în textul apocaliptic al ciumei din Egina. Se suflă foc, personajele au torțe, făclii, o actriță apare cu sânii dezveliți.

Alt episod este cel al zborului lui Icar: un Icar cu aripi din suluri de hârtie igienică ce par mai degrabă cârje şi care vor arde. Urmează încercarea mai multor *concurenți* de a se lansa la rampă: cineva le va netezi calea ca la curling, iar grupul de fani îi va încuraja asemenea unei adevărate galerii: unii

vor avea aripi, un altul saboți de lemn ce vizează intertextual povestea Olandezului Zburător, unul va fi împins, altul lansează un avion de hârtie, unul îşi pune pene – oameni naivi, cu orgoliile şi vanitățile lor. Însă zeii veghează (sau stau la pândă). Intervine imediat imaginea de înmormântare proiectată pe peretele de stâncă – bărbați scrobiți, sobri, în costume negre, un discurs despre ciumă şi o corabie cu pânze ce pluteşte în flăcări (virtuale) pe Alzette – coşmarul ia amploare.

Mă transform, deci exist

Merită menționat conceptul grafic al afişului realizat de Guy Schuller: pe un fundal verde crud se află imaginea suprarealistă a unui corp nud de femeie (sau de femeie-fluture) văzut din profil cu genunchii adunați la piept, osificat, pietrificat, cu excepția capului, într-o scoică ce ar putea fi şi melc sau fruct ori cocon lipit de o tulpină.

Un ultim punct culminant este cel al distrugerii statuilor, realizat cu o inventivitate extraordinară. Există în acest tablou atâta plăcere în a distruge, în a devora, în a mistui încât mă gândesc imediat că distrugerea şi arta merg mână în mână... că distrugând îți hrăneşti nebuniile, dar te şi transformi; statuile sunt amputate, pocnite, bruscate, tăiate bucățele, li se decupează sânii, li se rup brațele, androginul e spart în două, sunt chinuite cu sadism, umilite, iar efectele sonore la maximum şi coordonate perfect mişcării scenice îți îngheață sângele în vine. Te întrebi care este menirea teatrului şi ce se mai poate face, cum se mai poate experimenta, ce şi mai ales cum se mai poate juca. *Metamorfozele*: fie te cuprind total în mreje, fie te revoltă datorită extremismului. E un spectacol puternic, tulburător, palpitant, care merită văzut, chiar dacă Ovidiu nu se regăseşte pe deplin în el – dar, până la urmă, *Metamorfozele* este spectacolul lui Purcărete, nu al lui Ovidiu, e o reinterpretare postmodernă (cu mijloace tehnologice ieşite din comun) a unui text antic – astfel că opera ovidiană ne apare extrem de proaspătă, în timp ce Purcărete se distinge ca o minte jucăuşă şi ingenioasă, ca un regizor cu o fantezie debordantă.

Un gând final: trupul omului e aşezat între limite, pe când capacitatea sa de a visa nu e – de aici se naşte tragedia...

Metamorfozele **după Ovidiu. Premiera: 7 iulie 2007, ora 22 la *Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumünster*, Luxemburg. Regia: Silviu Purcărete. Dramaturgia: Alain Garlan. Decorul: Helmut Stürmer. Costumele: Lia Manțoc. Muzica: Vasile Şirli. Cu: Marc Baum, Jacques Bourgaux, Marie Cayrol, Léonore Chaix, Mihai Coman, Florin Coşuleț, Irina Fedotova, Diana Fufezan, Nora Koenig, Aliénor Marcadé-Séchan, Adrian Matioc, Adrian Neacşu, Cătălin Pătru, Daniel Plier, Ofelia Popii, Mariana Presecan, Laure Roldan, Norbert Rutili, Laurent Schuh, Roger Seimetz, Hervé Sogne, Cristian Stanca, Andi Stefănescu, Claire Thill, Pali Vecsei, Serge Wolf şi Jean-François Wolff. Coproducție: Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumünster (CCRN), Théâtre d'Esch-sur-Alzette, Théâtre National du Luxembourg, Teatrul Național „Radu Stanca" (Sibiu), Compagnie Silviu Purcarete (Lyon). Organizat în cadrul proiectului *Luxembourg et Grande Région – Capitale européenne de la culture 2007*.**

Ateliere Esrig

Cu David Esrig, în căutarea teatrului existențial

* **Atelier interdisciplinar de cercetare şi perfecționare în arta scenică „În căutarea teatrului existențial"**
* **Perioada: 23iulie–18 august 2007**
* **Locație: Teatrul Thalia, Sibiu**
* **Proiect: UNITER**
* **Partener: Academia Athanor, Germania**
* **Finanțator: Ministerul Culturii şi Cultelor prin programul „Sibiu Capitală Culturală Europeană 2007"**

SECȚIUNILE ATELIERULUI:

***Demersul actorului de la text la expresia scenică* – susținut de regizorul şi profesorul David Esrig pe textele: *Întâmplări din irealitatea imediată* de Max Blecher şi *Pâlnia şi Stamate* de Urmuz (asistenți de regie: Alice Barb şi Alexandru Lustig)**

Expresia corporală – condiție a teatrului existențial

- **biomecanică – şcoala de mişcare dezvoltată de Meyerhold – prof. Rainer Doberning, Germania**
- **clovnerie – personalitatea şi şcoala de mişcare a lui Jacques Lecoq – prof. Walter Anichhoffer, Austria**
- **limbajul corporal – mijloace de articulare a mişcării scenice specifice şcolii lui Etienne Decroux – prof.Yves Marc, Franța**

***Teatrul românesc şi avangarda* – sesiune de colocvii, moderatori prof. univ.dr. Ludmila Patlanjoglu şi conf.univ.dr. Nicolae Mandea, invitați criticul literar Ioan Bogdan Lefter, scriitoarea Simona Popescu, regizorul Victor Ioan Frunză, criticul de teatru Octavian Saiu.**

Proiecții: *David Esrig* (emisiunea „Profesioniştii" de Eugenia Vodă / TVR 1) *Athanor– Lumi posibile, oameni posibili* (film de Doru Nițescu), *Cronica de la Zűrich* (film de Radu Igaszag / Fundația Arte Vizuale), *Strigăt în timpan* (film de Radu Igaszag şi Alexandru Solomon/ Fundația Arte Vizuale), *Construct* (film de Sorin Ilieşiu/ Editurile Video şi Video Dialog), *De ce nu vine Godot?* (regia Silviu Jicman, redactor Ion Parhon/TVR 1), *Orbirea voluntară* (film de Marian Baciu/ Studioul Alexandru Sahia)

David ESRIG

Impresii de atelier

„A durat destul de mult până când actorii s-au simțit în largul lor... erau intimidați de mecanismele analitice ale metodei mele de lucru... la început, simțeam că lucrau prea tare cu capul şi prea puțin cu sufletul, dar asta este condiția dură ca sufletul să se deschidă, el vede drumul şi vede ținta... e întotdeauna un joc riscant în asemenea întâlniri... am încercat să le arăt că Blecher şi Urmuz sunt profunzi, au nişte conținuturi puternice şi forma asta neobişnuită, cerută de jocul scenic, e legată de cerințele acestui conținut profund poetic, că sunt trăiri reale...textul lui Blecher e o spovedanie, el a scris ce a trăit...Kafka a metaforizat tot ce a trăit... în România, necunoaşterea în domeniul avangardei este enormă...câți oameni ştiu că România, după Franța, a avut cel mai mare aport la avangardă, la nivel mondial? Breton a țipat: centrul lumii s-a mutat la Bucureşti! ...Tristan Tzara, Urmuz, Marcel Iancu, Victor Brauner, Paul Păun, Gherasim Luca, Gellu Naum... avangarda a fost, de fapt, subconşient, o încercare de a reda artei un conținut dureros ritual... de a ieşi din cosmetică, de a vedea lucrurile nemachiate, de a trăi realitatea subcutanee...a fost un marş eroic prin pustiu, pentru a reda artei rădăcinile, misterele existenței... astăzi, când prostul gust şi comoditatea spirituală sunt în lume atât de răspândite, revenirea la avangardă are un sens constructiv... la Sibiu, participanții au reuşit să atingă o trăire de natură avangardistă... este greu să intri în starea respectivă, starea în care iubeşti, creezi... au fost momente în care s-a creat un soi de atmosferă de plutire... s-au ridicat aşa, câțiva centrimetri, din solul mocirlos... şi-au dat seama că nu e un moft ce a scris Urmuz sau Blecher, că nu e un simulacru de originalitate... totul e puternic, e un mod de a vedea lumea...sper că toată această muncă i-a apropiat, un pas mai mare, un pas mai mic, de avangardă... cred că s-a mişcat ceva...vom vedea..."

Ludmila PATLANJOGLU

Spectacolul David Esrig

Evenimentul este o continuare a programului unui grant al Universității Naționale de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L.Caragiale", intitulat ***Teatrul românesc şi integrarea europeană – valori comune, creații şi personalități universale***. Dedicat regizorului David Esrig şi spiritului avangardei în teatru, programul a debutat la Teatrul pentru tineret METROPOLIS şi s-a dezvoltat creator la Sibiu, în două etape, sub egida UNITER. Profesorul mărturiseşte: „imboldul meu de a mă angaja în această epuizantă aventură e probabil urmarea faptului că mă simt cumva condamnat pe viață unui *credo* militant care vrea să spere că teatrul poate şi trebuie să-şi regăsească rolul său ritual în viața noastră de zi cu zi." A fost mesajul pe care l-a transmis celor 65 de cursanți, actori, scenografi, teatrologi, studenți şi absolvenți. Pentru David Esrig, avangarda este revoluție, dar şi revelație, el o înțelege eliberată de istoricitate ca pe o tendință niciodată întreruptă a artei de a explora necunoscutul naturii şi al destinului uman şi care nu poate să se împlinească decât la un nivel de măiestrie foarte ridicat. David Esrig rămâne *un căutător şi un cercetător* care pledează pentru laborator, locul unde artiştii îşi asumă mereu riscurile deschiderii unor noi drumuri în artă. Personalitatea sa polarizantă creează un climat de meditație şi de obsesie a perfecțiunii, teatrul fiind *carne şi concept*. Pentru participanți, textele lui Blecher şi Urmuz au fost, sub bagheta lui

David Esrig, căi de a le dezvolta gândirea de artist, de a le şlefui simţul estetic, meşteşugul". Arta de avangardă caută să întoarcă pe dos afirmaţiile curente, este însufleţită de credinţa că doar paradoxul are şanse să se apropie de misterul existenţei", afirmă regizorul.

David Esrig face în continuare şcoală, în sensul că are un program estetic pe care îl transmite asistenţei care îi înţelege ideile. Cu naturaleţe şi căldură, el cucereşte, stimulează participarea tuturor. În cadrul atelierului de la Sibiu, impresionează şi lasă urme adânci *spectacolul David Esrig* –starea de căutare este la fel de importantă ca şi reprezentaţia. Ceea ce este confuz, contradictoriu, anarhic în relaţia dintre teatru şi viaţă, între tradiţie şi avangardă, la David Esrig devine limpede, ordonat şi logic.

Întâlnirea de la Sibiu a fost, timp de o lună, pentru toţi cei prezenţi, o experienţă catartică, generând vigoare şi o nouă speranţă.

Ion Bogdan LEFTER

Plăcere, bucurie, încântare, teamă...

Plăcere – pentru că n-au cum să nu fie plăcute câteva zile de „vacanţă activă" în vara cea mai glorioasă a Sibiului (Capitală Europeană...) – cu plimbări şi întâlniri în oraş şi în Mărginime, cu întâmplări culturale varii, plus discuţiuni intelectuale, artistice, teatrale.

Bucurie – de mai multe ori. O dată la revederea unor mai-vechi prieteni: Ludmila, Victor-magicianul, Dragoş-modelatorul-de-decoruri, Octavian-românul -neo-zeelandez (sic!), apoi clanul francez Serge–Nadia–Lucie–Clara („Mititica"), apoi Liviana, Mircea şi viaţa lor făcută din proiecte artistice, energicul Ţâ, mucalitul muzician ajuns om-instituţie, şi puştoaica lui de-o vîrstă cu Danda, apoi Vasile şi Marcel, pictorii, Costi-prozatorul şi alţii, şi alţii. Bucurie şi pentru noi cunoştinţe: impetuoasa şi elegant-sportiva doamnă Chantal, coordonatoare de mari proiecte culturale regionale în Nordul Hexagonului, blajinul Féraille, care face de-o viaţă teatru de stradă pentru oamenii obişnuiţi (nu pentru cei obişnuiţi să meargă la teatru!), Hannes, neamţul care a inventat spaţiul *science fiction* denumit „*artlabs*" în clădirea unei foste centrale termice de cartier din Sibiu, şi nu în ultimul rând, junele olandez, nu-mai-ştiu-cum-îl-cheamă, cu care stau îndelung de vorbă la Cisnădioara, jumătate în limba lui, jumătate în englezeşte, despre aici, despre acolo şi despre cum se documentează el despre România pentru Discovery sau pentru National Geographic, nu-mai-ştiu-exact. Şi, bineînţeles, bucurie pentru „familia" de tineri actori şi regizori din care am făcut parte în cele câteva zile sibiene, vegheaţi „matern"-grijuliu de Ludmila, sub privirile „patern"-ghiduşe ale domnului Esrig...

Cu asta ajung şi la *încântarea* venită cu discuţiile în avalanşă despre teatru, despre avangardă, despre lumea în care trăim, în compania cîtorva prieteni şi a zecilor de juni corupţi de visul de a urca pe scenă şi de a-i da viaţă. Ca şi la facultatea mea, la Litere, ca oriunde se adună intelectuali foarte tineri, studenţi, artişti la început de drum, se simte imediat în atmosferă acel

amestec foarte special de energie şi de puritate, de ambiţie şi candoare, de forţă şi vulnerabilitate, fără răutăţile pe care le aduc prea-adeseori eşecurile, nedreptăţile, frustrările carierei „adulte". Voinţa genuină de a învăţa, de a înţelege, de a absorbi cât mai mult din ce se spune în jur. Disponibilitatea care pe urmă ne părăseşte pe cei mai mulţi, atenţia extraordinar de vie, de participativă, starea de comunicare imposibilă mai târziu, când încetăm să mai ascultăm, pentru a ne descoperi sau a ne recunoaşte în ceilalţi – sau pentru a ne delimita de ei.

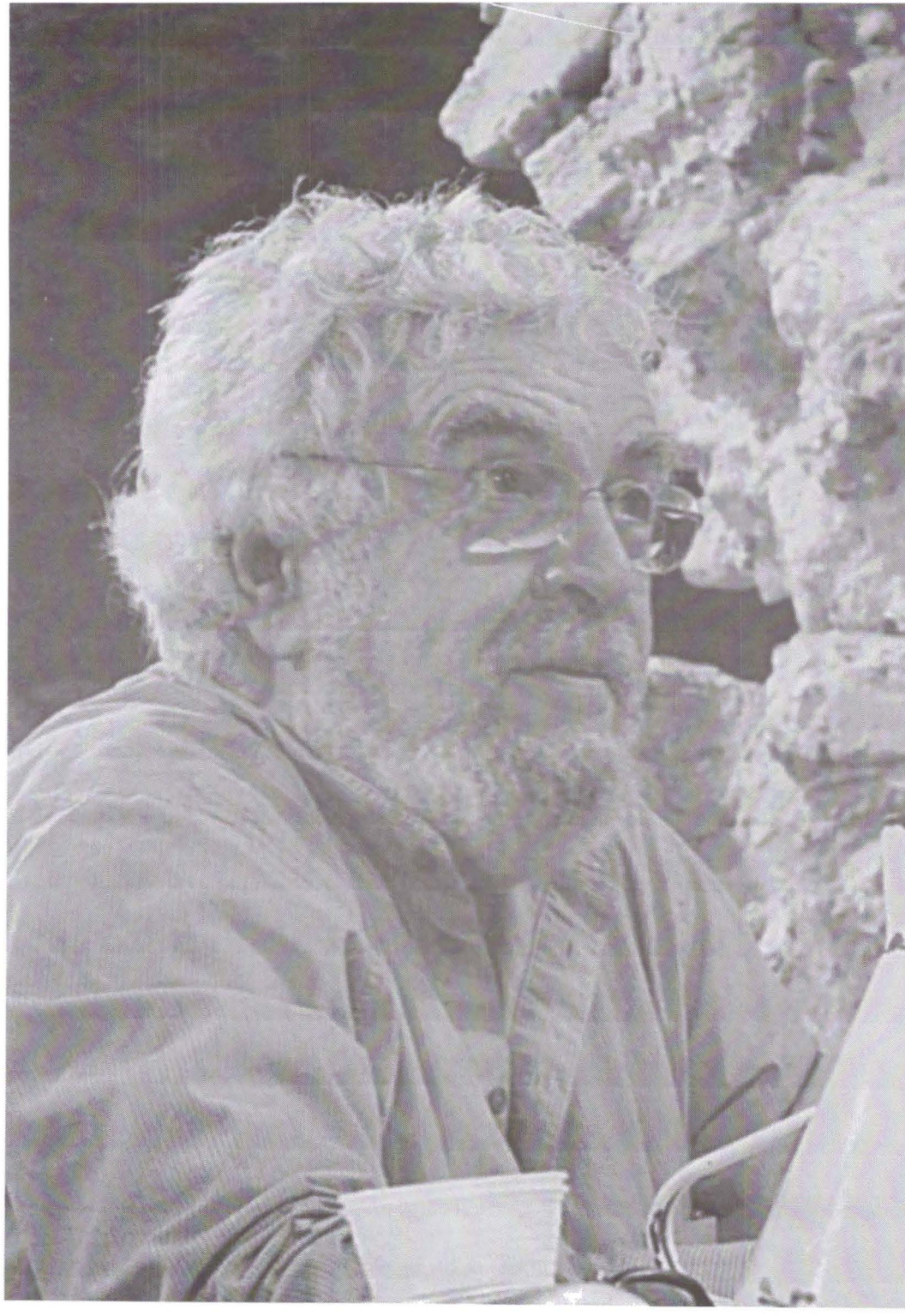
Şi, insinuată din când în când, *teama* că nu vor înţelege acum importanţa lucrurilor mari, decisive, că se vor lăsa furaţi – în schimb – de lucrurile mici dar seducătoare; teama că, ignorându-le pe cele dintâi, îşi vor îngusta orizontul fără măcar s-o ştie; că vor face alegeri greşite...

Dar poate că visul de a urca pe scenă şi de a-i da viaţă îi va salva pe toţi!

Simona POPESCU

Poate că şi teatrul este... DOUĂ lucruri bine distincte!

Tema: *Avangarda*. Într-un cotidian aveam să citesc că au fost invitaţi să vorbească şi cinci profesori universitari. Printre numele lor, numele meu. N-am vorbit niciodată despre avangardă ca un profesor universitar! N-am vorbit nici la Sibiu despre avangardă, doar despre Gellu Naum. În sală erau mulţi oameni tineri din lumea teatrului. Am început prin a le spune că nu ştiu cum ar fi răspuns el la întrebări venite din sală precum aceea din care am reţinut mai ales o expresie colorată: „Avangarda este ceva care se întâmplă în cariera cuiva din când în când sau trebuie s-o ţii aşa... gaia-maţu?". Eu aş zice că un om de avangardă e cineva care... o ţine „gaia-maţu", fie ce-o fi, oricât ar avea de tras din partea inerţialului Sistem de Resort (critici, criticaştri, kritikuşi), oricât ar tăcea ei despre el („au tăcut despre mine cât au putut", mi-a spus cândva Gellu Naum) sau din partea publicului! Că, după părerea mea, a fi avangardist, chiar şi în ziua de azi, înseamnă să-ţi asumi o atitudine pentru totdeauna – nu e nici un accident, nici un capriciu. Nu poţi fi avangardist doar din când în când. Avangardismul nu e doar o atitudine estetică, ci în primul rând una etică. Să fii în avangardă azi (ca întotdeauna!) înseamnă, în principiu, a te opune – în primul rând a te opune „stabilimentului" în care funcţionezi (deşi, regula e să te „acomodezi", ca să nu dispari). Opoziţia era, cândva, foarte vizibilă. În zilele noastre, se pierde printre experimente de tot felul sau printre gesturi de fals nonconformism, altfel foarte cerut, vandabil. Opoziţia, astăzi, mai ales în lumea românească, te face să dispari (doar că dispariţia, în adevărata lume a artei, seamănă mult cu dispariţia – datorată doar iluziei optice de moment – de pe Banda lui Möbius, adică... nu dispare nimic, se mută doar pe alt versant, mai pur, al „benzii"). Nu ştiu cu ce impresie au plecat tinerii din sală, mai ales după ce le-am stârnit nedumerirea vorbindu-le despre reticenţa avangardiştilor,



a suprarealiştilor pentru teatru (pentru, adică, falsitate, simulare, simulacru, pentru cei care nu ştiu „să vorbească în numele lor", autori sau actori, cum spunea undeva André Breton). Dar l-am dat ca exemplu, unic şi autentic – pentru că altfel decât toți, scriitori, teoreticieni, actori – pe Antonin Artaud (Artaud le Momo). Îmi pare, într-un fel, rău că le-am spus că lui Gellu Naum nu-i plăcea teatrul. N-au înțeles. „Bine, mi-au replicat ei, dar a scris teatru!" Asta e altceva. Cu totul şi cu totul altceva. Nici poezia nu-i plăcea! Dar a scris poezie! Da, pentru că, aşa cum obişnuia să afirme, poezia este DOUĂ lucruri bine distincte. Poate că şi teatrul este DOUĂ lucruri bine distincte... Le-am pomenit de Koltès, dramaturgul. Ei ştiu, sunt sigură, cine e Koltès şi cum spunea el undeva că publicul care-i place cel mai puțin este publicul de teatru. „Bine, dar Gellu Naum a fost cu noi la Timişoara, s-a simțit bine cu noi", mi-a replicat o actriță. Ce legătură are asta cu teatrul sau cu faptul că lui Gellu Naum nu-i plăcea teatrul? Mi-aduc aminte că mi-a spus cândva că i-a sugerat lui Andrei Şerban, după ce văzuse *Trilogia*, să pună în scenă ceva din minunatele scrieri ale lui Raymond Roussel. Pentru Gellu Naum teatrul însemna, ca şi pentru Roussel, ca şi pentru Artaud, spectacol sută la sută, un fel de ritual. Singura soluție pe care a găsit-o Gellu Naum ca să scrie teatru a fost aceea de a parodia genul, deşi, dincolo de ritualul de exorcizare prin parodie, a avut grijă să desfăşoare, subteran, pânza freatică a temelor lui existențiale dintotdeauna. La fel ca în poezie, în teatru el este serios şi ironic „exact în acelaşi timp" (ca să folosesc titlul uneia dintre piesele sale).

Victor Ioan FRUNZĂ

Avangarda... senzaționalism și tabloidizare?

Tema simpozionului de la Sibiu m-a prins imediat. M-am gândit la un prim enunț retoric: „Cum recunoaştem avangarda?" tocmai pentru a demonstra faptul că, de foarte multe ori eticheta Avangardei este folosită în realitatea teatrală contemporană din România pentru a adăposti impostură manifeste. Avangarda teatrală din România zilelor noastre este asemeni integrării în UE: toți o clamează, dar puțini ştiu ce e. Tocmai de aceea, inițiativa profesorilor Ludmila Patlanjoglu şi Nicolae Mandea de a construi un dialog pe această temă mi s-a părut extrem de oportună. Avangardele contribuie decisiv la determinarea tendințelor intelectuale viitoare, chiar şi a celor imediat actuale. În acelaşi timp, în prezent, Avangarda e un termen alunecos, polisemic. Nu trebuie să uităm că termenul inițial provine din armată, dar are şi puternice conotații ideologice de stânga, vizează globalizarea în stadiul ei incipient şi are o legătură directă cu contextul politic; de aceea, dar nu numai din această cauză, Avangarda e percepută ca fiind subversivă, demolatoare. Azi, ea şi-a pierdut condiția inițială şi e clar că este asimilată cu curajul şi cu experimentalismul. Pentru Teatru, Avangarda „istorică" s-a consumat mai ales în anii '60–'70 ai secolului trecut. Ponderea simpozionului de la Sibiu a fost dată de prezența scriitorilor Ion Bogdan Lefter şi Simona Popescu. Cei doi au glosat cu un impresionant echilibru pe marginea temei şi au provocat discuții aprinse cu studenții. Domnul David Esrig, deşi docent şi mentor al atelierului de creație, s-a dovedit mai tânăr decât mulți dintre studenții săi şi acest lucru a dat emoție evenimentului. Pentru mine a însemnat mult prezența în sală a lui Dragoş Buhagiar ; el a pus câteva întrebări pure şi simple care au pus pe gânduri pe mulți. Controversele au punctat adesea intervențiile conferențiarilor şi au arătat încă odată că suntem într-o perioadă eclectică, cu un picior în tradiție şi cu altul în evoluție. Mi s-a confirmat că avangarda teatrală din România de după '89 este confundată cu senzaționalismul şi tabloidizarea. Că este foarte aproape de lupta simplă, şi de multe ori ignobilă, pentru afirmare personală, nu artistică. Este o avangardă de PR. Aici nu pot decât să fiu de acord cu remarca făcută de domnul David Esrig, în sensul în care Avangarda are şi o conotație mai profundă decât simpla negare, şocul. Inovația este la nivel profund: text , organizarea spațiului de joc, jocul actorului etc. nu doar la nivelul formal.

Angela TURCULEȚ

„Mă interesează teatrul cu și prin actor..."

...această mărturisire a fost exprimată încă de la început şi a fost reluată de profesor pe parcursul orelor de muncă intensă în cadrul Atelierului. Participanții au fost antrenați într-un program-maraton, desfăşurându-se de la nouă dimineață până

la nouă seara, cu pauze foarte scurte. Întâlnirile au devenit pe loc spectacole interactive, unde atât cei care asistau, cât şi cei care lucrau, au căpătat treptat o viziune reînnoită a realităţii. Mai mult, creativitatea a dat permanent energie lucrului, imperfecţiunile înseşi devenind fecunde.

Am înţeles că alegerea textelor lui Urmuz şi Blecher nu este întâmplătoare, ci vine dintr-o mereu reînnoită afinitate a regizorului cu spiritul avangardei, din acea nevoie de a căuta *starea poetică*, de care vorbea şi prietenul său Gellu Naum, adică necesitatea de a merge dincolo de obişnuinţe, de a lupta cu inerţiile şi cu comoditatea spiritului, pentru a redescoperi şi trăi, iar şi iar, evenimentele esenţiale ale existenţei.

De altfel, metoda lui David Esrig porneşte de la un principiu generos: credinţa că nu doar un text dialogat este teatral, ci că orice text poate căpăta valoare spectaculară, prin capacitatea de a sesiza şi a manevra nuanţat bogăţia de sensuri a cuvintelor, prin fiinţa actorului care le însufleţeşte. Dincolo de lectura logică, există o lectură creatoare care, prin medierea subiectivităţii, duce la transformarea textului într-o suită de acţiuni, caracterizate de energii conflictuale.

Regizorul ne invită să medităm asupra unor elemente precum: act–acţiune, intenţie-contraintenţie, gând principal–inserţie, personaj activ–personaj reactiv etc. În acest proces, actorul devine element creator fundamental, aflat într-o căutare permanentă, articulându-şi în mod necesar, natural, gândul şi mişcarea, emoţia şi gestul. Este o ardere continuă ce-şi revendică autoritatea şi de la nume mari, pe care David Esrig le menţionează mereu: Aura Buzescu, Silvia Popovici, George Calboreanu, Jules Cazaban, Dem Rădulescu, Radu Beligan sau interpreţii săi-fetiş: Marin Moraru, Gheorghe Dinică.

De altfel, estetica actorului total, pornind de la Meyerhold şi trecând prin experienţa gândirii artistice a lui Jacques Lecoq sau Étienne Decroux, inspiră metoda de creaţie a lui David Esrig. Consideraţi de acesta nume-reper în istoria teatrului modern, ei au făcut obiectul unor interesante cursuri de mişcare în spaţiul scenic, ţinute de profesori,colaboratori ai lui David Esrig la Academia Athanor, precum Rainer Doberning, Walter Anichhoffer, Yves Marc. Exerciţiile imaginate, care completau şi susţineau lucrul pe text, au contribuit la dezvoltarea acelui „meşteşug din interior, caracteristic artistului autentic", aşa cum spunea David Esrig.

Atelierul de la Sibiu a însemnat o sensibilizare a celor prezenţi la ceea ce înseamnă valorile avangardei, reuşind a depăşi prejudecăţi sau judecăţi didactice. Atât intelectual, cât şi emoţional, avangarda a putut fi înţeleasă ca o experienţă umană, o moştenire ce aduce lecţia curajoasă a revoltei care poate forma, poate construi.

Mărturii despre Profesor:

• „Am învăţat enorm, învăţ enorm tot timpul de la domnul David Esrig... este un proces care mie personal, şi nu numai mie, îmi provoacă o bucurie foarte mare şi foarte profundă...şi cred că aceste întâlniri vor lăsa o urmă extrem de adâncă în noi şi de foarte lungă durată. Generozitatea cu care domnul Esrig se dăruieşte în proiectele acestea de tip şcoală sunt cel mai important moment din teatrul

românesc de după 1989, pentru că, una e să vii şi să faci un spectacol,două formidabile şi să pleci, alta e să revii, şi să revii, şi să revii şi să faci şcoală, să plantezi în oameni care vor da roade în timp; acest moment mi se pare foarte important, şi sunt foarte mândră şi cred că am noroc că fac parte din el..."(*Alice Barb, regizor,Teatrul Tineretului METROPOLIS)*

• „Am venit pentru că eu cred foarte tare în evoluţie şi cred că trebuie să înveţi tot timpul ...aici am devenit mai conştientă de anumite lucruri pe care le vedeam în jurul meu şi, ce am descoperit ulterior, a fost că actorii mai experimentaţi funcţionează după acest sistem, după metoda lui David Esrig... eu am avut şansa să-i cunosc şi la lucru în Teatrul Bulandra" (*Andreea Bibiri, actriţă, Teatrul Bulandra)*

• „E un moment foarte important în viaţa mea de actor.... până acum n-am avut ocazia să lucrez atât de intens pe diferite segmente ale meseriei şi aici mă refer la analiza unui text, la mişcare, la expresivitatea corporală, la tot ceea ce ţine de limbajul unui actor... pregătirea este foarte importantă pentru viaţa mea profesională şi sunt foarte mândru şi satisfăcut de această muncă." *(Florin Vidamschi, actor, director la Teatrul „Andrei Mureşanu", Sfântu Gheorghe)*

• Ne-a oferit informaţii nu numai despre meseria de actor, cât despre condiţia de artist... eu cred că mă vor ajuta foarte mult în ceea ce o să fac de acum încolo, oriunde şi în teatru şi în film... deja simt că funcţionez altfel în interiorul meu, în modul în care corpul se raportează la spaţiu, la propria lui mobilitate... dintr-o dată am început să gândesc cumva după metoda domnului Esrig... o frază, ceea ce citesc, îmi apare mult mai nuanţat şi lucrurile astea cu siguranţă or să mă ajute."*(Relu Poalelungi, actor, Teatrul Odeon)*

• „E un privilegiu şi un mare lux pe care nu şi-l permite oricine... ce face domnul Esrig este complet atemporal... toată lumea e într-o agitaţie, într-o viteză să obţină rezultate cât mai repede... dânsul are un ritm al perfecţiunii care nu e din zilele noastre... poate să-ţi arate că niciodată nu se termină un rol şi cât de infinit de multe nuanţe poţi să găseşti într-o replică... ascultându-l, deprinzi căi profunde de a aborda un rol ca actor şi ca regizor... şi chiar ca scriitor... deprinderile astea iţi vor folosi pe tot restul vieţii tale, dacă ţii să practici meseria asta.."(*Lia Bugnar, actriţă, dramaturg)*

• „A însemnat o revigorare şi o ordonare a tuturor informaţiilor pe care le-am primit în şcoală... am fost studenta domnului Mircea Albulescu, care a lucrat cu domnul Esrig... şi atunci multe lucruri, sub o formă sau alta, le-am regăsit în ceea ce ne spunea şi asta m-a bucurat... însă David Esrig are o metodă, e un întreg... este genul de regizor cu care eu mi-aş dori să lucrez direct... participarea la atelier m-a încărcat de o energie teribilă..." (*Ana Maria Moldovan, actriţă, Teatrul Odeon*)

• „Domnul Esrig este o personalitate puternică, este un model ca regizor şi profesor... aveam nevoie să cunosc un om ca dânsul... m-a interesat importanţa pe care o acordă textului, căutării sensurilor adânci din spatele cuvintelor... asta am încercat să găsesc în Anglia, dar, la noi la facultate,un rol important îl au mijloacele tehnice... aici, la atelierul domnului Esrig, am învăţat să descopăr esenţa lucrurilor..." *(Joanna Andercou, studentă regie, Departement Film, University Westminster, Londra)*

Grupaj realizat de *Angela* TURCULEŢ

Crenguța MANEA

Căutări în realitatea teatrală imediată sau despre alchimie, pâlnia lui Stamate și teatru

Prezența lui **David Esrig**, regizor şi profesor, om de teatru de recunoaştere europeană, într-un spațiu – fie fizic, fie virtual – aduce cu sine vibrația universului său de creație, dinamica specială a propriilor întrebări legate de arta teatrului, frământări, îndoieli, propuneri cu care reuşeşte să intre în dialog atât cu spectatorii montărilor sale, cât şi cu colegii de breaslă

Atelierul de artă dramatică „**În căutarea teatrului existențial**", coordonat de David Esrig, s-a desfăşurat sub egida **Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007** şi a avut ca organizator UNITER în parteneriat cu Academia de Teatru ATHANOR, Burghausen (Germania) – prestigioasă şcoală de teatru înființată şi condusă de David Esrig din 1993.

Atelierul a fost gândit ca un laborator de cercetare teatrală pe acest concept de teatru existențial şi a fost aplicat pe unele texte ale avangardei istorice româneşti, pagini din Urmuz şi Blecher. Condus cu entuziasm de David Esrig, la Sibiu în perioada 23 iulie–18 august a.c., atelierul s-a bucurat de participarea, pe lângă cea a cursanților, şi de cea a unor specialişti din străinătate şi din țară: profesor dr. Yves Marc, profesor Walter Anichoffer, profesor dr. Ludmila Patlanjoglu, conferențiar dr. Nicolae Mandea, conferențiar dr. Simona Popescu, profesor dr. Ioan Bogdan Lefter.

Într-o conferință susținută la Teatrul Național din Bucureşti în noiembrie 2003, David Esrig accentua calitatea teatrului existențial de a neliniști, de a aduce acel frison pe care sensibilitatea şi inteligența umană o resimt în fața misterelor ce ne însoțesc viața. Nu întâmplător, în timpul discuțiilor avute la Sibiu cu mai tinerii săi colegi – aşa îşi numea profesorul Esrig cursanții – artistul atrăgea atenția, şi nu o dată, asupra unui paradox formulat de Tertullian (unul dintre părinții Bisericii primare) în legătură cu punctul central al creştinismului, cel al sacrificiului pe cruce al lui Iisus Christos, act inspirat de iubire şi aducător de mântuire: „Cred, pentru că este absurd". De altfel, formulările paradoxale sunt *forma mentis* prin care absurdul se încearcă a fi ademenit în expresii ale gândirii umane, iar acest lucru a fost reliefat şi în studiul de text întreprins la Sibiu pe paginile alese din Max (Marcel) Blecher – *Întâmplări din irealitatea imediată* – şi Urmuz (Demetru Demetrescu-Buzău) – *Pâlnia şi Stamate*, tinerii actori, alături de David Esrig, şi-au exersat sensibilitatea în sesizarea şi înțelegerea unei scrieturi care e preocupată, prin teme şi expresie a literaturității, de o altfel de realitate decât cea concret-senzorială. Coincidența contrariilor este semnul sub care omul poate întâlni fantasticul, miraculosul; atrage atenția lui David Esrig o întreagă tradiție legată de gândirea şi practica alchimică pentru care lungi, neîntrerupte transformări ale materiei, conduse în *athanor* (cuptorul alchimic), au drept rezultat, previzibil ştiințific, compuşi chimici cu proprietăți naturale, iar, la un anume nivel energetic al proceselor, se petrece acea

transmutație a elementelor, când logica științifică este contrazisă și se așteaptă obținerea *pietrei filosofale.* Ei bine, nu cred să mă înșel, acesta este modelul propus pentru cercetarea desfășurată în căutarea teatrului existențial, când actul teatral, realizat prin respectarea celor mai exigente cerințe tehnice, reușește să treacă dincolo de ele și capătă învelișul aureolat al misterului existenței, iar actorul trăiește forma.

„Demersul actorului de la text la expresia scenică", cursul susținut de David Esrig în cadrul Atelierului, s-a dezvoltat pe patru componente*: analiza de text* (semnificație, stare afectivă, intenții), *definirea partiturii de joc*, *analiza în acțiune* (transpunerea partiturii de joc în spațiul dat), *sinteza scenică* (forme teatrale). Pentru David Esrig căutarea teatrului existențial este un demers în căutarea identității; de aceea, una dintre temele preferate ale regizorului este cea a dublului, a dedublării până la o multiplicitate caleidoscopică a identității, iar pe cale de consecință logică, realitatea concret-senzorială devine doar una dintre posibilele realități. Umbra, imaginile în oglindă sunt tot atâtea soluții tehnice de a da existență scenică multiplicității puse în discuție, iar un astfel de spațiu fluidizat generează un timp subiectiv legat de care David Esrig se arată adânc preocupat de felul în care poate fi reprezentat în actul teatral.

Raporturile care se stabilesc între identitățile multiple ale personajelor – și distribuția multiplă pe care o capătă un astfel de personaj ce poate fi interpretat de mai mulți actori –, gradele diferite de realitate care apar în construcția scenică, conduc la o concluzie: „...teatrul existențial se dezvoltă din el însuși; fiecare moment teatral este rezultatul dezvoltării unei acțiuni și sursa alteia noi.". De aceea, improvizația este una dintre tehnicile de joc folosite din plin de artist pentru explorarea direcțiilor în care se poate dezvolta un moment teatral – „...Drăguță, uite ce e; faceți ce vă vine într-o repetiție, se poate improviza orice într-o anume etapă!" – dar numai în granița textului, deoarece „textul literar și propriul stil al scriiturii dau stilul de joc." Rar am văzut un mai mare respect intelectual și artistic pentru litera și spiritul textului! În interpretarea, în studiul textului, coerența decupajului regizoral al situațiilor urmărește și clarifică scriitura; din situații se desprind intențiile de joc care conduc la tensiuni și conflicte exprimate în acțiuni scenice. A fost o argumentație strălucită – făcută cu subtilitate intelectuală și originalitate artistică – anume că teatralitatea se construiește cu rigoare și pe un text scris nu neapărat pentru scenă și devine act artistic atunci când este însoțită de combustia actorului.

Atelierul de artă dramatică *„În căutarea teatrului existențial"* a fost gândit de David Esrig ca o cercetare simultană a expresiei scenice, a modului în care ea se întrupează ca un sistem de semne purtătoare de semnificație; or, în acest sistem, corpul actorului trebuie să capete expresivitatea cerută de actul artistic. Așa că și-a găsit loc în cadrul Atelierului, în mod organic, un curs intitulat „Expresia corporală – condiție a unui teatru existențial", curs susținut de profesor dr. Yves Marc (Franța), continuator al școlii lui Étienne Decroux – și de profesor Walter Anichoffer (Austria); de asemenea, Reiner Doberning – ca și ceilalți doi specialiști, lucrează cu David Esrig la ATHANOR – a prezentat exerciții de antrenament corporal inspirate de biomecanica lui Meyerhold.

Categoric, un important moment din învățământul teatral românesc devine și un punct de interes pentru publicul de teatru, pentru că teatrul existențial este o aventură comună a artiștilor și a publicului.

Teatrul românesc – spațiu de sacrificiu

Este concluzia la care a ajuns David Esrig în vara aceasta, după ce a luat contact cu câteva teatre din România. E vorba despre personalul tehnic, de scenă, care lucrează în teatrele de la noi, în condiții de securitate a muncii mai mult decât precare.

În U.E. există norme stricte de securitate a muncii, la care s-a ajuns în mult timp, în urma unei experiențe îndelungate.

O parte a acestei experiențe a fost prezentată de doi dintre profesorii Academiei de Teatru şi Film „Athanor" din Germania, al cărei rector este David Esrig, în cadrul şcolii de scenotehnică europeană desfăşurată între 26 august şi 8 septembrie a.c., în Bucureşti, organizată de „Athanor" şi Teatrul Metropolis. Au participat şaptezeci de tehnicieni de scenă din douăzeci şi trei de instituții de spectacol din toată țara.

Cursurile s-au desfăşurat pe trei secțiuni: *tehnică de scenă* – Gerhard Zahn, profesor la „Athanor"; *light-design* – Gérald Karlikow, profesor la „Athanor", şi „*sound-design*" – Horea Murgu, profesor la U.N.A.T.C. Bucureşti. Cele trei secțiuni au fost găzduite, respectiv, de teatrele Nottara, Bulandra (Icoanei) şi Mic.

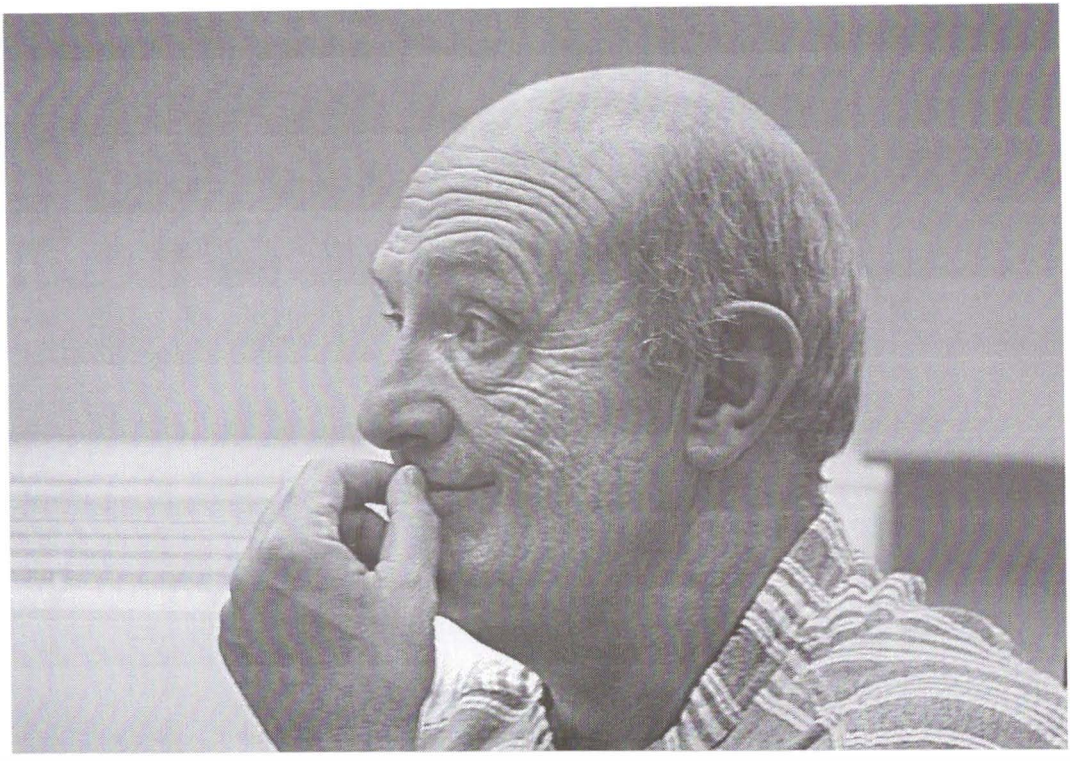
Dintre concluziile prezentate în conferința de presă la închiderea cursurilor, reiese că cei mai expuşi dintre tehnicienii teatrelor noastre sunt „luminiştii". Tehnicienii care lucrează la lumini, domeniul cel mai costisitor, îşi riscă viața în orice moment.

„Dincolo", este interzisă reglarea proiectoarelor stând pe scară. E necesară o platformă. Desigur, „dincolo" structura de care sunt atârnate proiectoarele este acționată electric. La noi, cu scripeți. Asta ar însemna şase pînă la opt minute pentru coborârea structurii, plus tot atâtea pentru urcarea la loc. La câte mişcări de proiectoare sunt necesare pentru un spectacol, timpul de manevră s-ar ridica la zile întregi. Aşa că, la noi, proiectoarele se reglează de pe scară. „Dincolo" este interzis ca un angajat să ridice mai mult de şaisprezece kilograme, aşa că atunci când a apărut un proiector performant de douăzeci şi trei de kilograme cu un singur mâner... a fost refuzat. „Dincolo", cei care lucrează la înălțime trebuie să poarte vestă de protecție, asta înseamnă o vestă cu un fir de protecție legat undeva, sus. Sculele trebuie şi ele să fie legate cu câte un fir de această vestă, să nu scape în capul cuiva care este pe scenă. Fiecare reflector trebuie legat cu un fir de siguranță, ca să nu cadă în capul actorilor. Sunt doar câteva exemple. Dar siguranța este incompatibilă cu viteza. Aşa că, în teatru, trebuie să lucrezi sau încet, sau în ilegalitate (concluzia se referă şi la „ei", nu doar la noi; de exemplu, în Festivalul de la Avignon, spectacolele din selecția oficială respectă cu strictețe toate standardele de siguranță, spectacolele din „off", niciunul).

În treacăt, am aflat, cu mirare, şi că instalația de lumini de la Grădina Icoanei, poate cea mai performantă din Bucureşti, nu e nici sigură nici satisfăcător montată.

În momentul în care România a semnat intrarea în U.E., a semnat şi acceptarea tuturor normelor U.E. Acum, contra cronometru, trebuie să aflăm şi să aplicăm normele de tehnică de scenă.

A consemnat: Liana ORNEA



Yves MARK:

„Se poate face un paralelism între muzica vocal-instrumentală și muzica mișcării, a corporalității"

Yves Marc conduce Théâtre du Mouvement *(Franța) şi este profesor la Academia de teatru* Athanor *(Burghausen, Germania). În cadrul Atelierului de artă dramatică* „În căutarea teatrului existențial" *(23 iulie–18 august, Sibiu), Yves Marc, alături de Walter Anichoffer, a susținut un curs despre* „Expresia corporală – condiție a unui teatru existențial". *Într-o pauză de lucru, domnia-sa a avut amabilitatea să poarte acest dialog.*

Crenguța Manea: *În dimineața aceasta, în timpul lucrului ați formulat o întrebare: ce e real şi ce e non-real în corp pe scenă? Există o problemă în ceea ce priveşte realitatea şi/sau ficțiunea corpului în scriitura scenică; există un corp imaginar în scriitura scenică?*

Yves Marc: E o noțiune foarte apropiată mie; în trecerea de la corpul real la corpul fictiv se produce imaginea scenică a corpului fictiv. Există o realitate fizică

a acestui corp fictiv; spuneam că trupul cotidian, uzual, are o dinamică uzuală – are gesturi uzuale, are organizări corporale uzuale. Corpul scenic va răspunde altor legi; ele vor transforma perspectiva pe care spectatorul o va păstra. Spre exemplu, uneori va fi o organizare diferită a tonusului muscular, alteori va fi o manieră respiratorie, vor fi diferite forme de priviri, de posturi, de calități particulare ce vor fi conferite gesturilor, asta în ceea ce priveşte corpul. Şi, mai ales, punctul meu de vedere în ceea ce priveşte această problemă, e următorul: foarte adesea, dinamicile particulare, specifice, atribuite corpului şi mişcării, gesturilor, sunt definiții ale acestor dinamici particulare care, sub acest aspect, vor da reprezentările corpului fictiv.

C. M.: *Aceste aspecte, aceste detalii pe care le-ați remarcat, intervin în receptarea pe care o are spectatorul; este el captat de actor printr-o astfel de dinamică gestuală şi corporală, printr-un tonus special, particular?*

Y.M.: În organizarea generală a imaginii scenice ne vom putea întreba, să spunem, în legătură cu actorul japonez, un maestru al privirii. Actorul trebuie să simtă în comportamentul său scenic, în maniera sa de a capta privirea spectatorului, în maniera energiei sale, el trebuie să-şi asume responsabilitatea atragerii şi reținerii privirii spectatorului. Foarte adesea, fie printr-o calitate dinamică, fie printr-o formă corporală sau o manieră de a fi fictivă, trebuie ca actorul să depăşească, să părăsească realismul scenei.

C.M.: *Ați vorbit foarte des de muzicalitatea mişcării în scriitura scenică. Cred că e foarte important pentru actori să sesizeze şi să exprime muzicalitatea mişcării. Dar cum plasați, care e locul acestei muzicalități a mişcării în scriitura scenică?*

Y.M.: Pentru mine, noțiunea de muzicalitatea mişcării este o analogie, o metaforă, e o metaforă vie, puternică, în sensul în care se poate face un paralelism apropiat între muzica instrumentală sau vocală şi muzica mişcării, a corporalității. Mi-ar fi plăcut mult să pot face o carieră artistică muzicală; ascult cu mare bucurie muzică clasică şi jazz. Muzicalitatea se exprimă prin două maniere; prima e în raport cu timpul şi presupune noțiunea de viteză, de ritm, de repetabilitate, de lentoare, de accelerație şi încetinire, de plecări imperceptibile, de imobilitate. Toate se găsesc în raport cu timpul. Şi celălalt aspect, care e mai ales dinamic, se referă la rezistența musculară. Ca şi în muzică, există *forte*, *fortissimo*, *piano*; asta înseamnă că muşchii sunt în stare să joace prin capacitatea lor de rezistență şi sunt în stare să dea acest aspect muzical. Iar lucrul acesta devine cu adevărat pasionant! Este o noțiune pusă în circulație de Étienne Decroux; el numeşte această rezistență musculară, *comedia muşchilor*. Pentru a ajunge la această rezistență musculară, există muşchi care vor să facă o anume acțiune şi alții care se opun. Şi ceea ce în alte părți se regăseşte sub forma conflictului psihologic, dramatic – de fapt, baza teatrului, tensiunea dintre "aş vrea"dar "nu pot" –, Decroux exprimă prin *comedia muşchilor*. Această măsură a muzicalității acoperă cele două aspecte principale: raportul cu timpul şi cu rezistența musculară; forța, energia, puterea, tensiunea, sunt modalitățile tonusului muscular, sunt parametrii puşi în joc în muzicalitatea musculară.

C.M.: *Ați raportat cuvintele, ideile dumneavoastră, la Étienne Decroux. Permiteți-mi o foarte scurtă paranteză: cum l-ați cunoscut pe Étienne Decroux?*

Z.M.: Am lucrat patru ani împreună cu el. Eu veneam din sport, din lumea mişcării, am fost profesor de educație fizică; voiam, visam să fac o disciplină artistică. Am plecat la Paris, am urmat un curs – în epocă se spunea expresie corporală, mimă – cu două artiste care lucrau cu Étienne Decroux. Aşa am înțeles

că trebuie să merg la şcoală, am studiat şi apoi, împreună cu o colegă – la rândul ei a făcut mimă cu Decroux – am înfiinţat Theatre du Mouvement.

C.M.: *Cum interpretaţi, domnule Yves Marc, raportul corporalitate/expresie corporală, în teatru existenţial, numit aşa de David Esrig – un teatru neliniştitor, emoţionant, nervos, un teatru foarte viu.*

Y.M.: Aş spune că punctul de vedere pe care-l am asupra corpului şi al mişcării este cu adevărat în continuarea acestei formulări a domnului David Esrig, este miza întrupării pe scenă, corporalitatea pe scenă, a diferitelor etape psihologice. Am impresia că nu există veritabile imagini corporale scenice, dacă nu există un stadiu al încorporării stărilor emoţionale, al ideilor şi gândurilor. Şi împărtăşesc opinia domnului Esrig – pe care am discutat-o şi cu actorii care au participat la acest atelier de artă dramatică *În căutarea teatrului existenţial* – va trebui să se iasă dintr-un fel de realism care e foarte departe de viaţa autentică, să se producă o desprindere de cuvinte, de verbalitatea golită, de o psihologie care mai mult restricţionează. Am impresia că în lucrul cu corpul se poate merge în sensul unui teatru nonrealist, într-o utopie-teatru, în care corpul e angajat, în care corpul merge fie în sensul acţiunii dramatice, fie, poate, mai ales în sensul dialogului. Vreau să spun că se poate crea o mişcare care va face să rezoneze cuvântul altfel, într-un mod care nu e redundant, mişcarea să nu repete ceea ce afirmă cuvântul din plin. Adică, atunci când actorii lucrează asupra raportului dintre text, cuvânt şi mişcare, mişcarea va servi la punerea în valoare a cuvântului, iar cuvântul va reliefa mişcarea. Aceasta este de fapt istoria muzicalităţii scriiturii scenice, dialogul dintre muzicalitatea cuvântului şi cea a mişcării. Eu cred că domnul Esrig este interesat de lucrul cu corpul, de expresivitatea mişcării – lucru în care are şi o bună experienţă, şi intuiţie, şi *feeling*, cum ar spune englezul. Îmi cere să exprimăm şi prin mişcare sensuri, realităţi abstracte, ca şi cum ar avea nevoie de un limbaj care să poată fi partener de dialog, să-l acompanieze în regia generală. Domnul Esrig doreşte să se folosească de aceste elemente corporale care prin mişcare se abstractizează, îşi schimbă semnificaţia prin dinamica trupului, pentru a amplifica imaginea scenică a teatrului existenţial.

C.M.: *E o idee foarte importantă pentru mine. Cuvintele exprimă, ele ne exprimă, cu ele putem să ne dezvăluim personalitatea, sentimentele; dar, de asemenea, cuvintele pot ascunde. Corpul – eu cred că este mai sincer decât cuvintele. Dumneavoastră ce credeţi?*

Y.M.: Eu cred că un actor care stăpâneşte bine mişcarea, stările emoţionale, universul de gânduri, trebuie să poată truca la fel de bine ca şi un actor de text. Dacă el stăpâneşte bine aceste tehnici. Aţi abordat un domeniu care mă interesează mult. Există un corp care trădează, pentru că e, poate, mai puţin inconştient; corpul care mă interesează pe mine, o spuneam şi regizorilor cu alte ocazii, este corpul inconştient. Micile gesturi, făcute în mod automat în viaţă, în toate zilele, povestesc despre felul în care gândim, despre starea noastră emoţională. Un actor, care e bine antrenat în limbajul corporal, trebuie să poată la fel de bine să înşele. Pot ca actor să-mi îndrept privirea într-o anume direcţie, să exprim că mă gândesc profund, să dau spectatorului această impresie, dar eu să nu mă gândesc la nimic. Ca şi cuvintele, expresia corporală trebuie să-i facă pe spectatori să creadă în maniera cea mai fină, cea mai delicată, cea mai sugestivă, că eu, actorul, sunt traversat de o stare de emoţie, apoi de o alta. Dar eu mă menţin la distanţă.

Crenguţa MANEA

Festival Sibiu – Dans 2007

Gina ŞERBĂNESCU

DREAMS.LAND... Corpul captiv într-un vis

Festivalul Internațional de Dans Contemporan „Sibiu Dans 2007", care a avut loc în perioada 17–31 august, s-a impus ca unul dintre cele mai importante evenimente prilejuite de statutul de capitală culturală europeană al oraşului Sibiu.

Tema centrală a Festivalului a fost ***corpul***. Spectacolele extrem de diferite ca abordare coregrafică, prezentate în locuri diverse, de la cele tradiționale până la spații neconvenționale, au prezentat abordări ale corpului din multiple perspective. Oferim doar câteva exemple relevante: corpul văzut din perspectiva polarizării sexuale, coregrafiată în grilă antopologică (***Female Study*** şi ***Hermaphrodite***, coregrafia Apostolia Papadamaki), corpul transformat în exponat într-un spațiu paradigmatic pentru societatea consumeristă, vitrina (spectacolul ***Clichee Me 2*** al Companiei *2 Much* din Belgia), corpul ca entitate supusă migrației, în virtutea unor cauze de ordin social politic sau pur şi simplu psihologic (cele două spectacole din cadrul proiectului ***Migrant Body***, coregrafia Sonia Brunelli din Italia, şi Triin Reeman din Estonia), corpul angrenat în dans la intersecția dintre lumini şi sunet (spectacolul ***Sensor.Lab***, coregrafia Michelle Ricozzi, Compania *Skalen* din Franța.).

Exemplele pot continua. Abordările corpului din cadrul Festivalului, chiar dacă le privim speculativ, ne ajută fără îndoială să înțelegem că, întocmai ca orice tip de realitate, corpul uman poate fi înțeles din perspective inepuizabile.

Cea mai interesantă abordare a corpului din întreg festivalul ni se pare a fi însă cea propusă de Cosmin Manolescu prin spectacolul ***dreams.land***, spectacol integrat proiectului „Danse.Entre.Deux".

Proiectul **Dans. Entre. Deux** a avut ca rezultat punerea în scenă a două spectacole: ***Broken Car***, coregrafia Bernard Baumgarden, interpretarea Adrian Stoian şi Mihaela Dancs (piesă realizată în cadrul unei rezidențe ArtistNe(s)t finanțată de programul Cultural Elvețian în Sud-Estul Europei şi Ukraina / un program SDC şi Pro Helvetia, în colaborare cu Centrul de Cultură „George Apostu" Bacău) şi ***dreams.land***, concepție artistică şi coregrafie Cosmin Manolescu, interpretarea Camille Mutel şi Litsa Kiousi (piesă realizată în cadrul unei rezidențe oferite de Centre de Création Chorégraphique Luxemburgeoise TROIS C-L).

„Danse.Entre.Deux" este coprodus de **Fundația culturală Proiect DCM** şi **Danz Festival Letzebuerg** cu sprijinul financiar al programelor „Sibiu & Luxemburg – Capitale Culturale Europene 2007", Centre de Création Chorégraphique Luxembourgeois – 3 CL, Fondului Cultural Național şi al Centrului Național al Dansului Bucuresti.

Deşi, aşa cum spuneam, abordările corpului în cadrul Festivalului au fost extrem de diferite, ele gravitau totuşi în jurul problematicii impuse de spațiul social, sau de modul în care anumite paradigme culturale influențează percepția comună asupra corpului.

Creând deja o tradiție a spectacolelor interactive (ajunge să menționăm ***Visa Game*** sau ***Private Show***), Cosmin Manolescu dovedește că e perfect conștient de faptul că o abordare autentică a corpului nu se poate face decât, pe de o parte, prin angrenarea în perimetrul alterității, adică a raportării la celălat, iar pe de altă parte prin „smulgerea" spectatorului din spațiul lui familiar sau, mai bine zis, din teritoriul bine delimitat de stereotipiile sale sociale.

Totul începe ca un joc, sau ca o...confiscare...Spectatorul este legat la ochi și dus în ceea ce, speră el, este o sală de spectacol. Poate fi un joc, desigur, fiecare este liber să rămână legat la ochi sau să se dezlege, să interiorizeze în propriul spațiu lăuntric ceea ce i se pune la dispoziție, în primul rând, acustic sau tactil... Pe de altă parte, este o confiscare, pentru că spectatorul este smuls din ceea ce îi era familiar și la îndemână, pentru a intra într-un alt tip de realitate, compusă dintr-o substanță diferită.

Nu avem de-a face cu o sală de spectacol în sensul în care eram obișnuiți, nu e vorba nici măcar de spațiul adesea supus hazardului în cadrul spectacolelor interactive: *dreams.land* se petrece într-un spațiu transfigurat în mediu oniric. Suntem efectiv introduși în visul cuiva. Personajele întrupate de cele două interprete nu pot primi biografii concrete, ele sunt ca și noi, frânturi de vis, corpuri onirice.

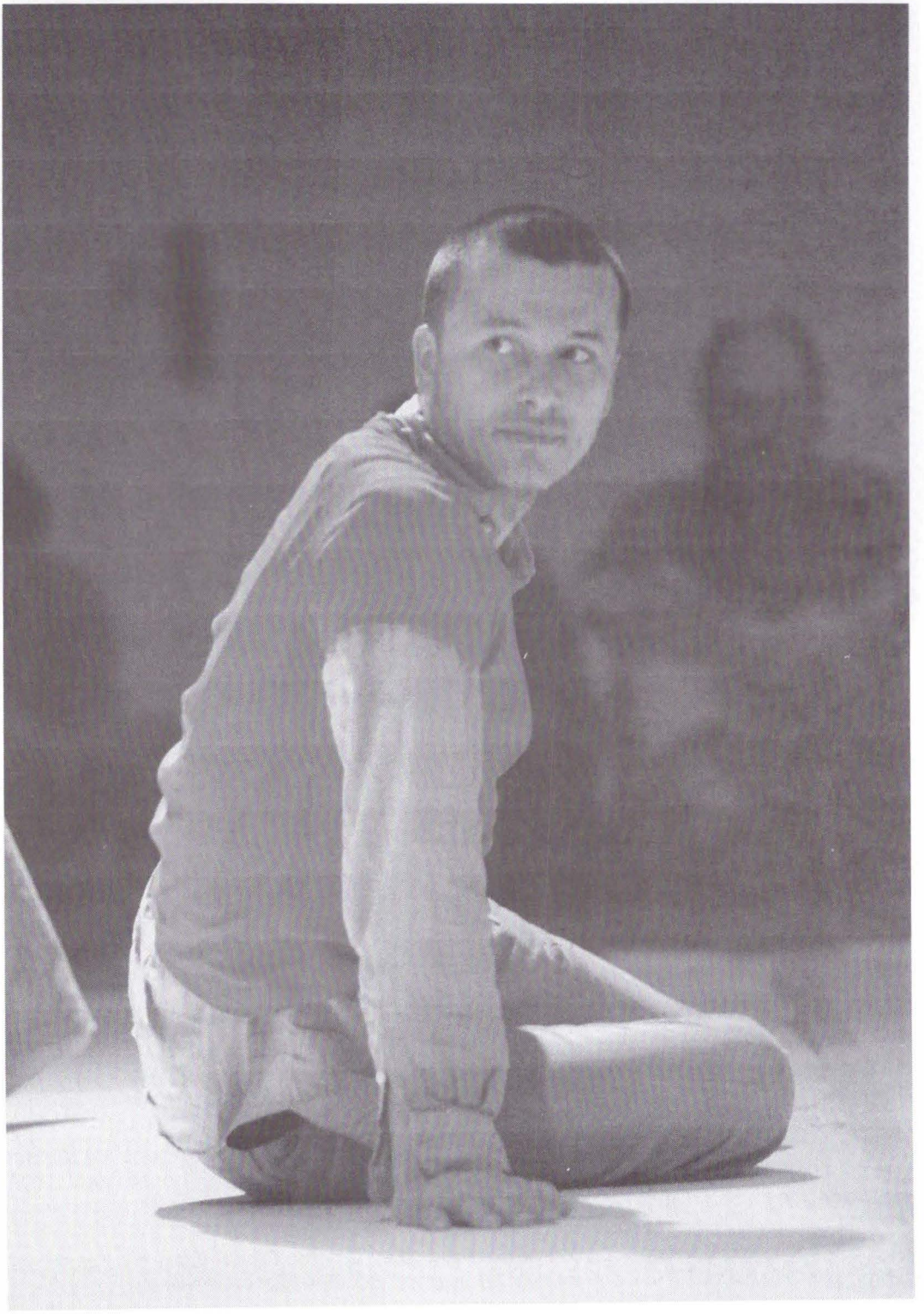
Tema Festivalului a fost, așadar, corpul. Cosmin Manolescu propune o abordare a corpului care se dovedește inedită prin faptul că este supus interogației, chiar prin ideea spectacolului, însuși tipul de substanță care constituie corpul. Percepția comună, fiziologică, este suspendată, paradoxal, printr-un erotism perpetuu combinat cu amenințarea morții. Nici măcar lectura în grilă antropologică nu mai funcționează, în cazul în care vrem să ne explicăm ce structuri pun în mișcare contextul poveștii care, de fapt, nu poate fi integrată unei narațiuni propriu-zise. Totul este regândit prin impunerea corpului ca substanță onirică. Acest fapt devine posibil prin introducerea spectatorului în inconștientul cuiva care visează.

Biografia „visătorului" ne va rămâne iremediabil ascunsă, nu putem decât să bănuim pârghiile care provoacă visul, dar profilul psihologic sau social al celui care visează nu poate intra decât în sfera speculației.

Nu numai că suntem invitați să „vizităm" un vis, prin intrarea în spațiul configurat pentru *dreams.land* ni se propune să medităm la gradul de realitate al corpului nostru, la posibilitatea ca aceea ce credem că este extrem de concret și ușor de atins să nu fie altceva decât o frântură din visul adânc al unui necunoscut...

Putem merge de aici mai departe cu speculația pe marginea substanțialității corpului și putem să ne reprezentăm nenumărate corpuri captive în visele noastre, putem înțelege realitatea ca o păpușă rusească fabricată din vise.

***dreams.land*. Concepție artistică și coregrafie: Cosmin Manolescu; interpretarea: Camille Mutel și Litsa Kiousi; premiera: 31 august 2007, Pavilion 2007, Sibiu.**



Cosmin MANOLESCU

„Simt nevoia să intru într-un tip de conexiune puternică și directă cu publicul"

Cosmin Manolescu este coregraf, dansator şi manager cultural. Absolvent al Liceului de coregrafie (1988), al Universităţii de Arta Teatrală şi Cinematografică, Secţia creaţie coregrafică (1996) şi al Masterului European Specializat „Management des Entreprises Culturelles, Programul Ecumest" (1996). Şi-a inceput cariera artistică în cadrul Companiei „Orion Balet" (1990–1991) unde a dansat în spectacole realizate de Ion Tugearu, Raluca Ianegic, Miriam Răducanu. Între 1990–2002 şi-a continuat studiile de dans contemporan în cadrul unor ateliere internaţionale conduse de: Dominique Bagouet, Christine Bastin, Pascal Allio, Christian Trouillas, Karine Saporta (Franţa), Ko Murobushi (Japonia), Andrew Harwood (Canada), Emio Greco (Italia), Irene Hultman, Mark Taylor, Doug Nielsen (SUA), Gesc Gelabert (Spania). Membru cofondator al grupului Marginalii, alături de Mihai Mihalcea, Florin Fieroiu şi Irina Costea (1993–1995), a debutat în calitate de coregraf în 1994, cu piesa „fragmente din interior". În 1996 şi-a creat propria companie de dans DCM cu care a prezentat diferite improvizaţii coregrafice şi ateliere de dans în România, Franţa, Italia, Elveţia, Liban, Marea Britanie etc. Ultimele sale creaţii artistice *Paradis serial*, *Visa Game* şi *dreams.land* au fost prezentate cu succes la Roma, Porto, Uzes, Lyon, Dublin, Beirut, New York şi San Diego, Luxemburg, Bucureşti şi Sibiu. Din 1997, conduce Fundaţia Proiect DCM, cu care a realizat peste 25 de producţii şi coproducţii româneşti şi internaţionale, platforme de dans naţionale şi regionale, festivaluri, ateliere şi cursuri pentru profesionişti şi amatori, rezidenţe coregrafice şi proiecte de colaborare internaţională. Din ianuarie 2004, conduce firma de consultanţă şi management cultural „Art Manager srl". În calitate de director artistic a organizat Festivalul International de Dans „Bucureşti. Vest" (2001, 2003) şi „Sibiu Dans 2007" (2007). Cosmin Manolescu este membru cofondator al platformei regionale „Balkan Dance Platform" şi a fost membru al reţelei Aerowaves (cu sediul la Londra) în perioada 1996–2006. Din 2006, este membru al Societăţii Autorilor şi Compozitorilor Dramatici (SACD).

Gina Şerbănescu: *Te-aş ruga să îmi punctezi cele mai importante momente din cariera ta, de la început... cum ai început să dansezi?*

Cosmin Manolescu: Eu am început să dansez privind-o pe Nadia Comăneci la televizor şi cred că acest moment a fost important, pentru că de acolo au pornit toate.Am urmat un curs de dans pentru copii, am trecut prin experienţa audiţiei la Liceul de Coregrafie din Cluj, unde am fost primul acceptat dintre băieţi. Eram în clasa a patra. Am revenit în Braşov, la Liceul de Artă, pentru că eram foarte mic şi nu înţelegeam dansul clasic, condiţiile erau foarte dificile, iar la Braşov am făcut dans patru ani. Un alt moment important a fost reprezentat de acceptarea mea la Liceul de Coregrafie din Bucureşti, în clasa a opta, un lucru destul de rar, pentru că, de obicei, se începe foarte devreme...

G.Ş.: Da, dar tu aveai deja un backgound...

C.M.: Da, e drept, pe lângă asta aveam şi nişte calităţi artistice şi am avut şi şansa întâlnirii cu domnul Ioan Tugearu, care a însemnat enorm pentru mine la momentul respectiv...

G.Ş.: *Nu există dansator şi coregraf, cel puţin din generaţia ta, care să nu îmi spună acelaşi lucru...*

C.M.: Domnul Tugearu s-a dovedit un profesor şi un om extraordinar şi cred că mulţi dansatori au fost impregnaţi de spiritul său.

G.Ş.: *Te-a contaminat cumva, fiindcă sunt tineri dansatori la noi care au ajuns în situaţii favorabile pentru cariera lor graţie ţie, e drept, mai mult datorită poziţiei tale de manager, care cumva i-a propulsat şi i-a ajutat, nu e un secret pentru nimeni.*

C.M.: Apropo de asta, un alt moment important pentru mine a fost reprezentat de absolvirea masterului în management cultural, în 1996, master pe care l-am facut în România şi Franţa, şi care a fost înscris într-un program special pentru Europa de Est. Am avut de învăţat foarte multe, de la diferiţi profesori, în diverse domenii. Am avut o vizită de lucru foarte interesantă în Marea Britanie, unde sistemul este foarte diferit de Europa de Est şi de Franţa, existând organizaţii mici care lucrează foarte bine. După absolvirea masterului, am decis să rămân în ţară şi să construiesc Fundaţia „Proiect DCM", care s-a inspirat cumva din modelul englez. Din punct de vedere artistic, perioada respectivă a reprezentat o schimbare de macaz, pentru că am dansat şi am creat mult mai puţin decât până atunci. Mi-am propus însă ca, într-o primă etapă, timp de doi ani, să dezvolt şi să promovez dansul contemporan în România, uite că mi-a luat zece ani şi încă mai sunt multe lucruri de făcut la noi în ţară.

G.Ş.: *Cred că direcţia ta e cât se poate de clară acum şi cred că deja există „pericolul"(în sens pozitiv, desigur) ca ceea ce faci să devină tradiţie.*

C.M.: Dacă discutăm în planul organizării, Fundaţia a făcut multe pentru dansul contemporan românesc şi o bună parte din obiectivele pe care şi le-a propus au fost atinse. În statutul Fundaţiei era stipulat, în 1996, crearea unui centru internaţional pentru dans contemporan, acum există Centrul Naţional la Dansului. Apoi, Fundaţia îşi dorea să promoveze tinerii coregrafi, acum există o generaţie bogată de tineri coregrafi talentaţi, publicul a început să vină în număr din ce în ce mai mare la spectacole, deci multe dintre lucrurile pe care ni le-am propus la începutul existenţei Fundaţiei „Proiect DCM" s-au îndeplinit. Am făcut practic tot ce se putea şi tot ce era nevoie să se facă: de la cursuri de dans într-o primă etapă, rezidenţe, apoi proiecte internaţionale, schimburi de experienţă, platforme, festivaluri, mese rotunde, realizare de CD –ROM-uri despre dansul românesc, materiale promoţionale, lobby...

G.Ş.: *Tu ai remarcat o schimbare de mentalitate în rândul publicului? Pentru că eu la Sibiu am văzut oameni de toate vârstele care se entuziasmau la fel...Am remarcat oameni în vârstă care la spectacolul tău, dreams.land, păreau a se simţi foarte în largul lor...Tu, probabil, ai putut urmări progresiv schimbarea de mentalitate, dacă ea există...*

C.M.: Fundaţia a avut desigur şi programe de dezvoltare a publicului, am mers în licee, am purtat discuţii cu spectatorii după festivaluri şi spectacole... Este normal ca, în timp, publicul să se apropie mai mult de această artă pe care foarte mulţi o considerau şi încă o mai consideră, din păcate, foarte elitistă. Mai sunt multe de făcut în sensul acesta, principalul rol este însă al demersurilor artistice...

G.Ş.: *De ce crezi că dansul contemporan e considerat o artă elitistă?*

C.M.: Există o prejudecată conform căreia pentru a înțelege dansul trebuie să fii neapărat filosof, să fi citit foarte multe cărți...În general, lumea nu pleacă de la lucruri foarte simple, de la o emoție, de la o amintire, o stare...

G.Ş.: *Există şi o abstractizare aferentă dansului contemporan, care nu poate fi negată.*

C.M.: E drept, la nivelul anumitor coregrafii există o conceptualizare, un demers care pune probleme publicului, care se găseşte în situația de a vedea dansul altfel decât era obişnuit să o facă (adică pur şi simplu ca pe o mişcare frumoasă în spațiu). În general publicul vine la spectacol cu o anumită idee despre dans, se aşteaptă să vadă mişcarea, corpul, ceva de ordin estetic...

G.Ş.: *Dar lucrurile acestea nu lipsesc din spectacolele tale. Adică în ele poate fi văzut şi dans care place oricui!*

C.M.: Eu încerc să mă apropii cât mai mult de public şi să creez comunicarea cu el, ceea ce mi se pare cel mai important...

G.Ş.: *Şi creezi această comunicare atât de mult, încât îl plasezi într-o interacțiune care îl înspăimântă uneori...Mulți spectatori au simțit teamă la „Visa Game", de exemplu, văzând practic acel joc cu identitatea lor, care mie mi s-a părut extraordinar! La acel spectacol am avut sentimentul acut al unei transformări interioare imediate, provocate de un act artistic, într-un mod cât se poate de concret, de palpabil! Asta se întâmplă şi în dreams.land, poate un pic mai brutal, e drept...*

C.M.: Mi se pare extrem de important modul în care spectatorul intră la spectacol. De la o vreme încoace, mă bântuie din ce în ce mai mult gândul de a-l aduce pe spectator cât mai aproape de ideea spectacolului, el venind dintr-o stare neutră, de la serviciu, de la o discuție cu prietenii, de la o masă. Mi se pare esențial să îl pun pe gânduri de la început.

G.Ş.: *Nu numai că îl aduci aproape de idee, îl arunci practic în idee...*

C.M.: Cumva îl oblig să accepte sau nu propunerea mea, dar îl oblig să aibă o reacție...În ***dreams.land***, există posibilitatea de a nu accepta, de a nu te lega la ochi, de a vedea spectacolul din alt unghi. Desigur, cine acceptă această provocare are un alt tip de experiență artistică.

G.Ş.: *Mie în* dreams.land *mi s-a părut că sunt prinsă efectiv în creierul, mai bine zis în inconştientul, în visul cuiva.....*

C.M.: Sunt într-o perioadă în care încerc să îmi cunosc spectatorul, să îi vorbesc, să îi las anumite senzații mai puternice, încercând să îi transmit ideile mele într-un mod diferit de ceea ce am făcut până acum...

G.Ş.: *Ce te inspiră pe tine? Pentru că, inevitabil, ceea ce faci este rodul unei inspirații...*

C.M.: În general, pornesc de la lucruri care mă bântuie, de la chestiuni personale, în cazul spectacolului *dreams.land*, am plecat de la vise pe care le-am avut şi eu şi colegele mele. Am încercat cumva să merg mai departe de zona visului nocturn şi să intru într-un vis diurn...Timpul de lucru la *dreams.land* a fost însă foarte scurt, am lucrat cu o echipă complet nouă, cu dansatori pe care nu îi cunoşteam, venind din culturi diferite. Dacă am fi avut mai mult timp de lucru, probabil am fi reuşit să mergem mult mai departe.

G.Ş.: *Eu cred că în momentul în care ai construit spectacolul ai ştiut cât timp ai la dispoziţie şi ceea ce e de spus s-a spus...*

C.M.: Sigur, dar riscul a fost destul de mare, pentru că proiectul a fost destul de ambiţios, eu am vrut să fac o piesă mai amplă...ceea ce este riscant, pentru că spectacolul se schimbă de la o locaţie la alta. Dar am avut şansa să lucrez cu două interprete remarcabile, Camille Mutel şi Litsa Kiousi – care, ca prezenţă a corpului, spun foarte multe şi asta ajută enorm spectacolul pe care l-am creat împreună.

G.Ş.: *În afară de influenţa pe care a avut-o asupra ta latura pedagogică şi umană a domnului Tugearu, ai simţit influenţa vreunui alt creator?*

C.M.: Da, pot spune că în 1992–1993, când am colaborat cu Christian Trouillas la proiectul *Le grand jeu*, am simţit influenţa a ceea ce înseamnă să lucrez realmente profesionist cu un coregraf, într-un context în care lucram 12 ore pe zi, eram foarte tineri, eram ca nişte bureţi care absorbeau totul! Atunci mi s-a deschis o poartă la momentul oportun. Un model însă nu am avut, dar am avut norocul să întâlnesc oameni deosebiţi care şi-au lăsat amprenta asupra mea. Şi întâlnirile cu Raluca Ianegic, cu Miriam Răducanu, cu Dominique Bagouet, chiar dacă au fost episodice au avut un rol important în cariera mea. Desigur, au contat foarte mult experienţele pe care le-am avut în străinătate, bursa pe care am avut-o în Statele Unite, bursa pe care am obţinut-o la Amsterdam în 1996, şi faptul că având această dublă calitate de manager şi artist, am călătorit foarte mult, am văzut foarte multe spectacole. Acest lucru este pe de o parte bun, pe de altă parte nu, pentru un artist, pentru că ajungi să îţi dai seama de multitudinea de spectacole şi de stiluri care există şi e foarte greu să îţi găseşti drumul, la un moment dat este aproape necesar să uiţi tot ce ai văzut, pentru că există riscul să fii influenţat, riscul contaminării invizibile.

G.Ş.: *Mie mi se pare că principala caracteristică a stilului tău, care e oarecum singulară în peisajul coregrafic românesc, constă în capacitatea de a transmite un limbaj de dans unui public, smulgându-l din stereotipiile lui şi aducându-l în miezul ideii spectacolului.*

C.M.: Relaţia cu publicul este extrem de importantă, într-adevăr, în piesele mele, în *Private Show*, în *Visa Game*, în *dreams.land*, pentru că simt nevoia să intru într-un tip de conexiune puternică şi directă cu publicul.

G.Ş.: *Te rog să evaluezi Festivalul Sibiu Dans 2007, ce te mulţumeşte şi ce nu, în legătură cu acest festival?*

C.M.: În primul rând, mă bucur că Festivalul a avut loc, deşi l-am realizat cu foarte multe eforturi şi foarte mult stres. Mă bucur, de asemenea, că a avut loc, pentru că eu cred că pentru oraşul Sibiu şi pentru cei care au fost acolo a însemnat realmente ceva. Pentru mine a fost o provocare, fiindcă am încercat să fac un alt tip de festival decât cele pe care le-am făcut până acum. Am încercat să prezint spectacole de factură foarte diferită în locaţii foarte diferite, de la Piaţa Mare, vitrina unui magazin, săli de spectacole, Biserica Azilului...Este extraordinar faptul că parohia şi Consiliul Judeţean Sibiu au fost de acord să prezentăm spectacole acolo, şi îi mulţumesc preotului paroh pentru asta. Spaţiul din Biserica Azilului a fost deschis ca spaţiu artistic de către Festivalul de Teatru de la Sibiu, nu suntem noi primii care am prezentat spectacole acolo. Este un spaţiu extraordinar, extrem de ofertant. Mă bucur că am adus în festival spectacole extrem de speciale, cum a fost cel al Companiei *Kabinett adCo*, cu dansatorii în acea pernă pneumatică mare, sau cel

al Companiei *Beau Geste* (practic, un duet cu un excavator), sau spectacolul trupei *2 Much* din Belgia, prezentat în vitrina magazinului Steilmann. Din păcate, la capitolul puncte negative trebuie să spun că oraşul Sibiu nu a fost pregătit – aşa cum nu cred că e vreun oraş din România – să găzduiască evenimentele unei capitale culturale europene, la nivelul la care ar trebui. Dau un singur exemplu: situaţia străzii Azilului – deşi era anunţat că vor fi evenimente acolo, în ziua deschiderii oficiale la Biserica Azilului, s-a săpat pe întreaga stradă un şanţ de un metru şi jumătate şi nu s-a semnalizat sub nicio formă lucrarea. Am încercat să comunic cu cei care făceau lucrarea, dar reacţia lor a fost negativă, pentru ei neavând nicio importanţă că acolo se desfăşurau evenimente. Este un caz izolat, desigur, dar nu am simţit că oraşul este pregătit pentru statutul de capitală culturală europeană. O altă problemă pe care am resimţit-o şi o resimt încă este faptul că din punct de vedere financiar nu s-a schimbat nimic în sistemul de finanţare al proiectelor iniţiate de ONG-urile din România, în continuare am mers pe aceeaşi formulă fără bani sau cu renunţări. Am renunţat la nume importante din coregrafia contemporană, La Ribot, de exemplu. Am negociat un an cu ea şi, în ultimul moment, a trebuit să renunţ pentru că nu am avut finanţarea necesară să o invit, fapt care a dus la prezenţa ei doar printr-un film, care nu îi prezintă decât într-o mică măsură personalitatea artistică. O altă problemă a fost faptul că filmul *Time Steps* nu a mai rulat în timpul Festivalului pe ecranul LED de lângă Piaţa Mare din Sibiu...

G.Ş.: *Tu te-ai gândit ca acest film să fie un fel de laitmotiv al Festivalului?*

C.M.: Da, dar, cu două săptămâni înainte de începerea Festivalului, am fost anunţat că filmul nu mai poate rula pe ecranul respectiv, era desigur, o problemă financiară, trebuia să plătesc spaţiul de publicitate, iar filmul dura o jumătate de oră. E păcat că nu a mai rulat, pentru că el a fost conceput pentru a fi prezentat în spaţii publice, el a fost prezentat iniţial pe o serie de mari panouri în gara din Köln. Au fost multe modificări de program, pentru că în ultimul moment eram anunţat de diverse schimbări...Ce mi s-a părut important a fost faptul că am obţinut sprijinul unei companii private, a Petromului, sponsor unic al Festivalului. Dacă nu ar fi existat acest sponsor, nu am fi putut să facem festivalul, ar fi trebuit să renunţ, aşa cum am renunţat la proiectul *Dans Acces*, un program de formare a publicului din Sibiu pentru dansul contemporan... Nu pot fi făcute proiecte de mare anvergură financiară , dacă finanţările vin la finalul proiectului. Le mulţumesc celor de la *Petrom* că au înţeles că dansul contemporan este un vector de mişcare.

G.Ş.: *Merge bine cu motto-ul lor...*

C.M.: Da, a fost unul dintre punctele fericite de întâlnire. Cred, totuşi, că festivalul a fost reuşit, pentru că cei din Sibiu cu care am vorbit au simţit că s-a întâmplat ceva, că au avut nişte evenimente care au „mişcat" oraşul, poate şi pentru faptul că a fost un eveniment întins, care a durat două săptămâni, care cumva şi-a lăsat o amprentă asupra oraşului. Publicul a venit la spectacole, locaţiile au fost pline, am dat şi câte două spectacole, ca în cazul Companiei *Skalen* din Franţa la Biserica Azilului. În ultima seară la ***Danse.Entre.Deux*** am avut un public extraordinar, deşi trecuseră două săptămâni de festival; am avut, de asemenea, mass-media de partea noastră, avem un dosar de presă important. Esenţial e să vedem ce se întâmplă de acum încolo, pentru că eu cred că Sibiul poate să primească în mod constant spectacole de dans contemporan, şi ceva s-ar putea face în sensul unei permanentizări a dansului contemporan în acest oraş.

G.Ş.: *Care este următorul proiect pe care te concentrezi acum?*

C.M.: Următorul proiect, care cred că va fi şi ultimul de anul acesta, va fi un turneu destul de important cu ***Paradis Serial***, la Barcelona, la Bremen, la Amsterdam, la Rotterdam.

G.Ş.: *Nu va mai fi prezentat în România?*

C.M.: Nu, de altfel, în acest an şi în acest turneu vor fi reprezentate ultimele spectacole cu ***Paradis Serial***. Din păcate , la nivelul luminilor şi al spaţiului, Centrul Naţional al Dansului nu poate să ofere, pentru tipul meu de spectacol, ceea ce am nevoie. Şi la ***dreams.land*** sunt schimbări, cauzate de tipul de spaţiu, care afectează spectacolul. În România, în foarte multe cazuri, spectacolele sunt prezentate într-un mod minimalist, cu două–trei proiectoare şi mai mereu există aspecte gândite de coregraf, care nu pot fi puse în scenă din raţiuni tehnice. Dacă la nivel vizual ai o imagine mai puternică, eşti pus în situaţia de a schimba întrega concepţie despre lumină sau spaţiu, pentru că efectiv nu poţi să îţi materializezi spectacolul. În ceea ce priveşte ***Paradis Serial***, un spectacol trăieşte atât cât este cerut şi invitat. El a avut deja o viaţă foarte lungă şi e timpul să închei acest capitol.

G.Ş.: *Cum se face selecţia unor spectacole în festivaluri?*

C.M.: Pe scena internaţională, tendinţa este să se facă selecţia în urma unor vizionări ale spectacolului la faţa locului, spectacolele nu mai sunt selectate doar după ce au fost văzute pe un dvd, pentru că *live* ele poate arăta cu totul altfel. Programatorii vor să vadă spectacolele şi să simtă dacă propunerea artistică rezonează cu ideea lor de festival, cu spaţiul în care ei programează evenimentul.

Interviu realizat de *Gina ŞERBĂNESCU*

dreams.land

Matei VIŞNIEC : INTERVIURI

„Centrul este, pentru japonezi, un loc vid, în care imaginarul fiecăruia pune ce vrea"

Nicolae Prelipceanu: *Ai fost recent în Japonia, cu un proiect dramatic. Prima oară, a doua oară, a treia oară? Ce s-a întâmplat acolo?*

Matei Vişniec: Trebuie să mărturisesc de la bun început că Japonia nu figura pe lista urgenţelor mele... culturale şi afective. Ca toată lumea, eram şi eu fascinat de filmele lui Kurosawa, de stampele lui Hokusai şi citisem câţiva autori japonezi, printre ei Kobo Abe şi Mishima. Şi tot aşa, ca toată lumea, înmagazinasem sute de informaţii despre arta servirii ceaiului, despre *ikebana*, despre gheişe şi despre cireşii japonezi care, atunci când înfloresc, provoacă un fior metafizic şi estetic naţional în Japonia. Mai ştiam câte ceva despre teatrul *Nô* şi teatrul *Kabuki*, despre poezia japoneză (citisem tot felul de culegeri de *haikuuri)* şi mai ales citisem cărţi despre istoria Japoniei şi despre Al Doilea Război Mondial. Acum, când întocmesc această listă de „locuri comune" care ni se infiltrează în minte vrând-nevrând despre Japonia, îmi dau seamna cât de prezentă este această ţară şi această cultură în imaginarul nostru. Francezii au o vorbă, *„il faut de tout pour faire un monde"*. Lumea ar fi cu siguranţă mult mai săracă şi insipidă dacă n-ar fi existat Japonia, ceea ce nu se poate spune şi despre alte ţări...

N.P.: *Ai simţit asta prima dată când te-ai dus acolo?*

M.V.: Călătoria din vara aceasta este a treia pe care o fac în Japonia, şi toate au fost declanşate de o întâlnire teatrală: întâlnirea cu un regizor, Yoshinari Asano, şi cu trupa sa, Compania Kaze din Tokyo. Cum se întâmplă de obicei, i-am întâlnit pe japonezi în locul cel mai... neaşteptat din lume: la Chişinău, în cadrul unuia dintre festivalurile pe care le organizează Teatrul „Eugène Ionesco", condus de Petru Vutcărău. Japonezii au fost fascinaţi de acest festival şi apoi fascinaţi de întâlnirea cu România. Au călătorit la Bucureşti şi la Sibiu, iar Yoshinari Asano a venit acum câţiva ani în România, unde a stat două săptămâni pentru a vedea... teatru românesc. Există, la japonezi, un fel de umilitate în faţa experienţei de viaţă. Numai românii, în special când merg în Occident, au impresia că ştiu totul, că n-au nimic de învăţat de la nimeni şi că, dimpotrivă, ar putea ei să dea lecţii lumii. Complexul acesta de superioritate l-am întâlnit deseori la concetăţenii noştri. Japonezii, ei, consideră că au tot timpul de învăţat ceva de la străini şi în străinătate. Ceea ce continuă să facă Teatrul Kaze, care este axat pe un repertoriu occidental şi mai ales european. Să revenim însă la hazardul (provocat poate), care ne organizează deseori viaţa şi ne provoacă revelaţii. Trupa Kaze a început să se intereseze de teatrul meu după acea întâlnire de la Chişinău, unde aveam de altfel două piese jucate în festival, una dintre ele fiind *Şi cu violoncelul ce facem?* în excelenta montare a lui Petru Vutcărău. Puţin mai târziu, Petru Vutcărău mi-a montat într-o coproducţie cu o companie franceză piesa *Maşinăria Cehov*, cu un excepţional actor francez în rolul principal, Olivier Comte. A fost şi primul spectacol făcut după o piesă de-a mea şi invitat la festivalul organizat, de data aceasta în Japonia, de Compania Kaze.

Trebuie să precizez aici că Yoshinari Asano conduce o adevărată întreprindere teatrală: el se află în fruntea unui teatru de 150 de locuri situat într-un cartier popular, Shinjiku. Cartierul este unul dintre cele mai animate din Tokyo, aici fiind plasată şi primăria capitalei nipone, în centrul unui ansamblu de zgârie-nori. Trupa este formată din aproximativ 30 de persoane, dintre care peste 20 sunt actori, de toate vârstele. Infiinţată acum 20 de ani, Compania Kaze s-a orientat de la bun început spre un teatru modern: în repertoriul lor figurează Brecht, Cehov, Antoine de Saint-Éxupéry...

Din momentul când Teatrul Kaze a descoperit *Maşinăria Cehov*, cu patru ani în urmă, chiar la ei acasă, lucrurile s-au accelerat. Acum doi ani, ei mi-au invitat un alt spectacol, *Bătrânul clovn cu inima fugară*, un one-man-show realizat în Franţa cu acelaşi actor, Olivier Comte, ca protagonist, spectacol prezentat în limba franceză şi subtitrat în japoneză. Iar anul acesta, Yoshinari Asano mi-a montat, în limba japoneză, cu doi tineri actori ai companiei sale, piesa *Frumoasa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*. Trupa Kaze s-a ocupat şi de traducerea în japoneză a unora dintre piesele mele, iar următorul nostru proiect este montarea unei piese pe care am scris-o despre Ioana d'Arc.

N.P.: *Cum prizează japonezii, trăind într-o lume atât de diferită de aceea din care îţi scrii tu teatrul, acest absurd liric, ba crud, feroce de-a dreptul, ba tandru în cruzimea lui?*

M.V.: Am discutat îndelung, cu mulţi dintre membrii Trupei Kaze, pentru a înţelege şi eu, la rândul meu, care sunt punţile noastre comune, valorile noastre teatrale comune. Ei au venit, de altfel, de mai multe ori în Europa, au venit la Paris, pentru a vedea teatru francez, s-au dus şi la Avignon, pentru a vedea ce se întâmplă acolo. Japonezilor de la Kaze le place să lucreze împreună cu europenii, au lucrat până acum cu Petru Vutcărău, dar şi cu alţi regizori invitaţi. De mai mulţi ani, lucrează împreună cu o scenografă poloneză care le-a făcut nişte superbe costume pentru spectacolele lor după Brecht. Mi se pare, în continuare, uluitor acest principiu al lor, care îi conduce în toate demersurile, şi anume că ar avea încă de învăţat de la europeni, de la Occident. Yoshinari Asano îmi povestea că în tinereţe a avut o mare revelaţie citindu-l pe Sartre, şi că, la un moment dat, s-a retras pentru o vreme într-un templu şintoist, unde l-a citit masiv pe Sartre. Ultimul autor de care se simte însă îndrăgostit este... Cioran. Mi-a arătat, de altfel, traducerea în japoneză a cărţii lui Cioran, *Istorie şi utopie*, pe care o consideră acum o carte de căpătâi. Dacă ar fi să se retragă pe o insulă pustie, îmi spunea directorul Companiei Kaze, ar lua cu el o singură carte: *Istorie şi utopie* de Cioran.

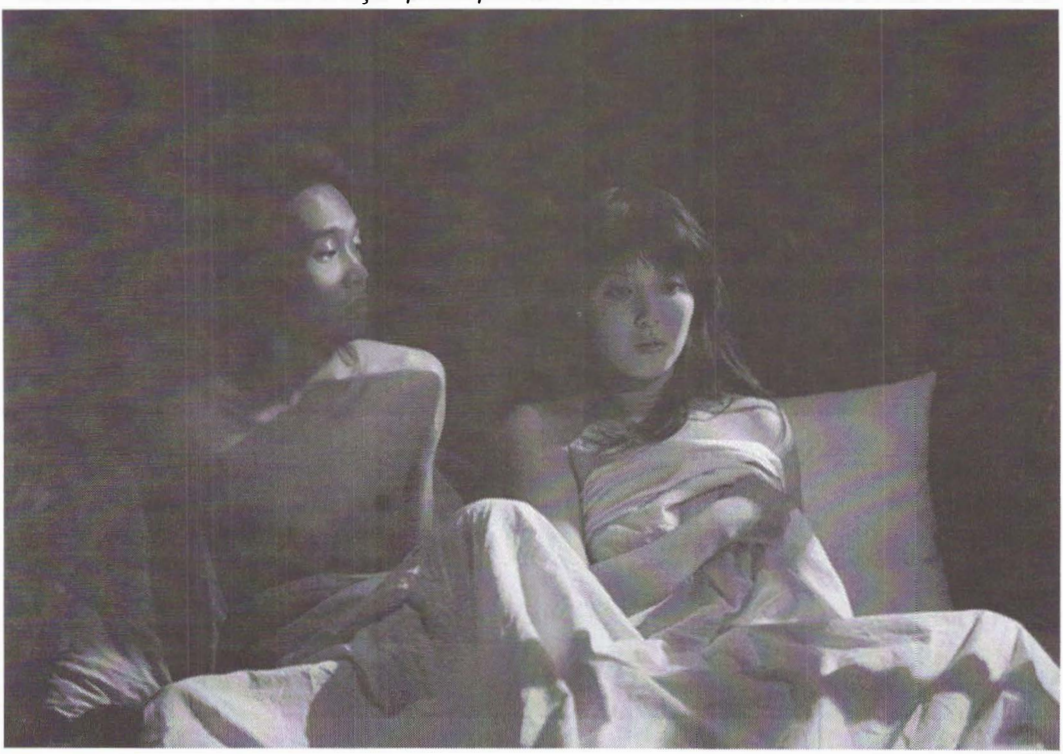
N.P.: *Care e piesa ta pe care o preferă acest cioranian de dată recentă ?*

M.V.: Dintre piesele mele traduse în japoneză, există una despre care am discutat mult cu directorul artistic al teatrului Kaze. Este vorba despre *Caii la fereastră*, o piesă în care evoc, de fapt, tema manipulării individului prin aşa-zisele „mari idei": patrie, patriotism, eroism, naţiune, sacrificiu, datorie, etc. Piesa mea, care este şi o parabolă antirăzboinică, propune mai multe personaje (un fiu, un tată, un soţ), toţi striviţi fără glorie de maşina propagandei şi a spălării creierului. Yoshinari Asano s-a arătat extrem de interesat de această piesă, pe care vrea, de altfel, să o monteze. I se pare că în Japonia este necesară o astfel de abordare a istoriei.

N.P.: *Întrebarea este dacă societatea japoneză este gata să recepţioneze acest mesaj tipic european.*

M.V.: E greu de evaluat cât de pregătiţi sunt japonezii pentru a asuma această armă a deriziunii şi autoderiziunii pe care noi în Europa o mânuim cu uşurinţă şi fără

Scenă din *Frumoasa călătorie a urşilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt*



complexe. Al Doilea Război Mondial a provocat o rană care nu cred că azi este total închisă în Japonia. Iar rana nu constă atât în înfrângerea militară a Japoniei de către americani, şi nici măcar în trauma nucleară pe care a suportat-o Japonia. Nu, rana constă în această întrebare: cum de s-au putut lăsa manipulaţi milioane de japonezi de un discurs naţionalist care a dus la un fel de fanatism şi la un fel de orbire fără limite? Ştim cu toţii că Japonia este ţara care a introdus în limbajul curent al planetei termenul de *kamikaze,* pe fondul unei viziuni despre onoare împinsă la extrem. Iată, deci, o temă pe care japonezii nu au epuizat-o încă, cea a spălării creierelor printr-un discurs oficial care recomandă mai degrabă sinuciderea colectivă decât predarea necondiţionată în faţa inamicului. Trauma Japoniei este una de ordin filosofic, cred eu, pentru că secolul al XX-lea a demonstrat că una dintre cele mai rafinate civilizaţii planetare poate deveni şi una dintre cele mai violente cu putinţă.

N.P.: *Dar tu cum prizezi lumea aceea despre care Ioana Crăciunescu, prezentă şi ea în proiect, îmi spunea lucruri uimitoare, cum uimitoare sunt toate lucrurile pe care le aflu despre Japonia, încă din romanele interbelice ale lui Ion Timuş?*

M.V.: Japonia este fără îndoială o ţară miraculasă. Nu avem suficient spaţiu aici pentru a intra în explicaţii esenţiale, aşa că voi rămâne mai degrabă într-un registru anecdotic. Dar nu mă pot abţine să nu compar anumite lucruri. De exemplu, când eram eu şcolar, mi se repeta fără încetare că România este o ţară frumoasă şi bogată care dispune de petrol, de gaze naturale, de cărbune, de fier, de mangan, de cupru, de sare, etc. etc. Niciodată n-am citit în manualele de şcoală că România ar dispune şi de o materie cenuşie ieşită din comun.

În ce priveşte Japonia, bogăţia ei este una singură: peştele. Cum a ajuns, deci, o ţară care are drept unică bogăţie peştele (care şi acela se află în libertate şi trebuie prins), cum a ajuns, deci, această ţară să devină a doua economie mondială şi locomotiva economică a întregii Asii, iată o întrebare tulburătoare. Sau, ca să intrăm în detalii istorice, cum a reuşit o ţară care a trăit timp de trei sute de ani într-o totală izolare (străinii care ajungeau pe ţărmurile Japoniei în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea erau pur şi simplu ucişi), să se modernizeze doar în câteva decenii, la sfârşitul secolului al XIX-lea, când şi-a dat seama că dacă nu adoptă modelul occidental riscă să dispară? Mai tulburătoare rămâne însă această a treia întrebare: cum a reuşit Japonia să construiască o societate de consum care este chiar mai înfricoşătoare decât cea occidentală (prin delirul ei), păstrându-şi însă concomitent valorile tradiţionale? Iată trei întrebări enigmatice cu care se întoarce din Japonia orice călător cât de cât atent. Imi amintesc de şocul (plăcut din punct de vedere vizual) pe care l-am avut la Tokyo când am mers pentru prima dată la Teatrul *kabuki.* Am văzut atunci multe femei japoneze (ar trebui să le spun mai degrabă *doamne* japoneze) venind la teatru îmbrăcate în costumul lor tradiţional, în *kimono.* Mi-am spus atunci: unde, în România sau în altă ţară europeană, am putea vedea o imagine de acest gen, o femeie venind la teatru îmbrăcată în costum naţional? Ceea ce este de neimaginat în Europa se întâmplă însă în Japonia. Dar aceasta numai pentru că japonezii au păstrat un alt raport cu costumul lor naţional. În parcurile japoneze, duminica, pot fi văzute chiar cupluri de tineri care ies să se plimbe în *kimono* (pentru că există un *kimono* şi pentru bărbaţi). Mesajul pe care îl transmit aceşti japonezii, capabili să asocieze modernitatea cu tradiţia, ar trebui să ne dea mult de gândit. Pentru că tradiţia, la ei, s-a conservat nu numai în temple şi în *kimonouri,* ci şi în mii de gesturi cotidiene, cum ar fi politeţea lor. Când revii din Japonia în Europa, după ce timp de două săptămâni te-ai obişnuit cu frunţi

care se înclină şi cu gesturi de o delicateţe infinită, te simţi pur şi simplu ruşinat pentru că te întorci printre barbari.

N.P.: *Dar, chiar aşa, nu te deranjează, ca european, această politeţe exagerată, care nouă ni se poate părea curată ipocrizie sau teatru de un gust îndoielnic?*

M.V.: Deseori m-am simţit chiar jenat de această politeţe japoneză. Îmi amintesc chiar de şocul emoţional pe care l-am avut când, acum doi ani, în ziua plecării mele din Tokyo, au venit să-mi spună la revedere, în holul hotelului, la ora 6.30 dimineaţa, o parte dintre actorii Trupei Kaze. Când i-am văzut acolo, aşteptându-mă la ora 6.30 dimineaţa, am crezut că visez. M-au condus până la autobuzul care pleca din faţa hotelului spre aeroport, şi au stat până la plecarea mea, făcându-mi cu mâna. M-am simţit aproape vinovat când m-am gândit că acei oameni se treziseră poate de la ora cinci dimineaţa ca să fie la ora 6.30 în faţa hotelului meu. Noi nu suntem obişnuiţi, aici în Europa, cu aceste forme de respect. Anul acesta l-am rugat pe Yoshinari Asano să le spună tuturor actorilor săi să nu se mai deranjeze pentru mine. „Văd cât de mult munciţi, aşa că, vă rog, dormiţi o oră în plus, va fi un cadou pe care mi-l faceţi mie", le-am spus. Dar nu a fost chip să-i conving. Una dintre actriţele de la Kaze, Mino Shibazaki, mi-a dat chiar o explicaţie simplă, dar care m-a pus la punct. „Nouă, japonezilor, ne place să ne luăm rămas-bun", mi-a spus ea.

N.P.: *Te-ai întors de-acolo cu idei noi pentru teatrul tău?*

M.V.: Aş vrea să scriu o piesă cu subiect asiatic. Deocamdată încerc să-mi sedimentez impresiile şi emoţiile, să mă distanţez chiar de această Japonie miraculoasă, pentru a nu mă lăsa eu însumi manipulat de aparenţe. În cele trei călătorii pe care le-am făcut în Japonia am reuşit oarecum să mă distanţez şi de suficienţa noastră metafizică occidentală. Japonia este, pentru noi, europenii, o oglindă inversată. Roland Barthes a scris un superb eseu despre Japonia, *Imperiul semnelor*, carte pe care o recomand tututor celor care vor să înţeleagă „codurile" civilizaţiei japoneze. Iată doar două exemple. În oraşele occidentale, când te duci „în centru", te duci spre un loc *plin* de evenimente şi de lume, te duci în *miezul plin al oraşului,* acolo unde se află primăria, biserica, piaţa... În Occident, centrul este, deci, un sediu al *plinului*, unde găseşti *concreteţea.* La Tokyo, însă, când te duci în centru să vezi Palatul Imperial, te duci spre un sediu al *vidului.* Ştii deja că împăratul nu locuieşte acolo, iar în interiorul palatului nici nu se poate intra. Centrul este, pentru japonezi, un loc vid, în care imaginarul fiecăruia pune ce vrea. Al doilea exemplu: japonezilor le place să ofere şi să primească cadouri. A-i oferi cuiva un cadou după o călătorie, de exemplu, este un semn că te-ai gândit la el, că ai purtat una, două, trei sau treizeci de persoane în gândul tău. La noi, în Europa, când spui cadou spui *conţinut*, îl deschizi repede să vezi ce este în el. La japonezi, ambalajul, *forma* deci, este mult mai importantă decât conţinutul, de unde şi arta rafinată a împachetării obiectelor...

N.P.: *Ce relaţii ai cu colegii de profesie, cu oamenii din teatrul japonez şi cât de real este interesul lor pentru teatrul european în genere?*

M.V.: Am cunoscut destul de multă lume în Japonia. Tinerii vorbesc în general puţină engleză, şi am reuşit să conversez cu ei. Am cunoscut şi alţi japonezi care sunt îndrăgostiţi de Franţa şi cu care am conversat în franceză. Auzisem, de exemplu, încă de multă vreme, că un autor francez, Guy Foissy, este foarte jucat în Japonia, şi că o companie japoneză nu face de ani de zile decât acest lucru: să monteze piese de Guy Foissy. Ei bine, într-o seară, la Teatrul Kaze, după unul dintre spectacolele cu piesa mea, s-a prezentat la mine un distins domn şi mi-a vorbit în franceză prezentându-se astfel: „eu sunt teatrul Guy Foissy".

Trebuie să mărturisesc că unele dintre piesele mele au fost traduse în japoneză din limba franceză, dar altele din românește. Un mare admirator al culturii române este, de exemplu, universitarul Shigehito Shiga, excelent vorbitor de română şi care traduce mult din românește. A început să învețe românește şi una dintre actrițele Teatrului Kaze, şi aceasta după o călătorie la Chişinău.

Interesul japonezilor pentru teatrul european este enorm, cred eu. Compania Kaze, de exemplu, a decis să prezinte anul viitor la Avignon, piesa pe care mi-au montat-o în cadrul recentului festival, *Frumoasa călătorie a urşilor panda*.... Deşi i-am avertizat că va fi greu, că riscă să aibă puțini spectatori în sală, că un spectacol în japoneză, chiar şi supratitrat, nu va fi cumpărat de nimeni în Franța, experiența continuă să-i intereseze. „Tinerii vor avea ceva de învățat", mi-a spus Yoshinari Asano – aceeaşi frază simplă şi înțeleaptă.

N.P.: *Ai să te mai duce în Japonia, mai urmează ceva după acest al treilea contact al tău cu Teatrul Kaze ?*

M.V.: Urmează multe lucruri, în primul rând montarea piesei mele *Ioana şi focul.*

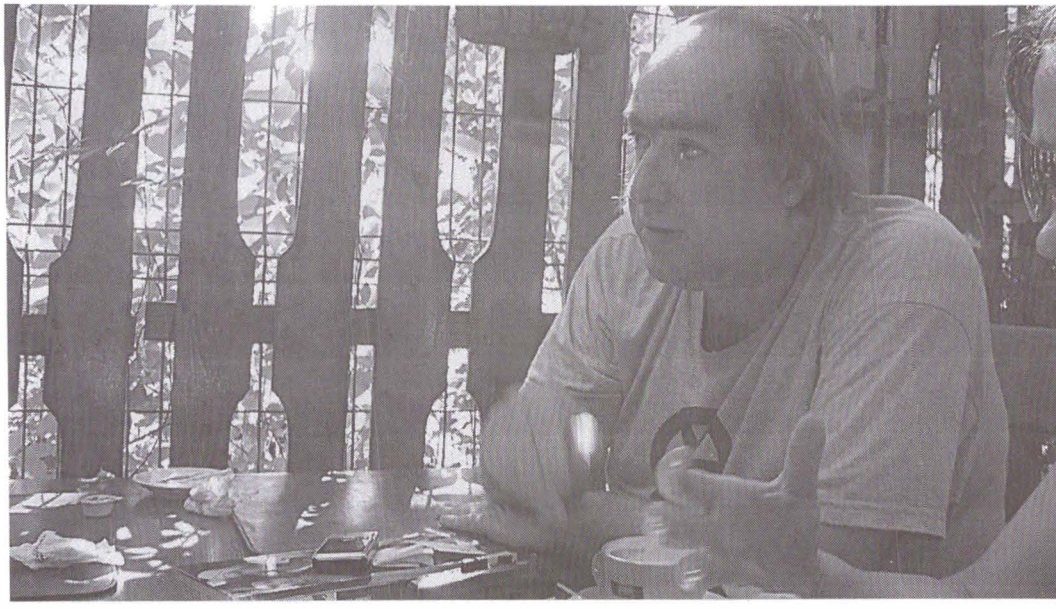
N.P.: *Care, mă grăbesc să adaug, a apărut prima dată în românește, vara asta, în revista* Viața Românească.

M.V.: Pe de altă parte, Compania Kaze mi-a propus să le scriu o nouă piesă, pornind de la trei personaje cehoviene... În paralel, o altă companie japoneză, „U Field Theater Company", repetă în acest moment o altă piesă de-a mea, care va fi prezentată la Yokohama... De Japonia te îndrăgosteşti, cred, numai după ce îi cunoşti oamenii, după ce comunici cu ei, după ce legi prietenii cu ei, după ce mănânci cu ei la restaurantele tradiționale, după ce te laşi inițiat de ei în alte ritualuri cotidiene. Un turist care se duce în Japonia şi vizitează doar templele şi muzeele cu ghidul în mână nu se alege efectiv cu mare lucru. Prietenia cu un japonez, însă, e ceva deosebit, şi se hrăneşte din cultul lor pentru fidelitate.

N.P.: *Ce ai descoperit de data asta?*

M.V.: În precedenta mea vizită, marea mea descoperire a fost Kyoto şi Nara, oraşe mitice care au fost şi capitale imperiale. Apropiate unul de altul, aceste două oraşe formează un spațiu sacru în care templele budiste, şintoise şi zen se numără cu miile. M-am plimbat, anul trecut, prin zeci de grădini japoneze şi am învățat să admir şi eu florile de cireş... De data aceasta, am plecat de la Tokyo pentru o vizită în Arhipelagul Okinawa, unde am vizitat mai multe insule, insula-mamă, ca să zic aşa, precum şi altele mai mici, precum Ishigaki, situată la numai patru ore cu vaporul de Taiwan. Acest arhipelag, care face parte din Japonia, ascunde însă o altă cultură. „Noi n-am avut samurai şi la noi nimeni nu şi-a făcut *harakiri*", îmi spunea de exemplu un muzician pe care l-am cunoscut la Naha, capitala Okinawei, pentru a mă face să înțeleg de ce *ei* sunt diferiți față de japonezi. Altcineva a ținut să-mi spună că, pe vremea războiului, soldații japonezi s-au purtat mai bestial cu populația decât americanii, de unde şi sinuciderile în masă extrem de numeroase care au avut loc pe aceste insule: îndoctrinați de armata imperială şi de propaganda oficială, mii de locuitori s-au sinucis (uneori aruncându-se pur şi simplu de pe stânci) pentru a nu cădea în mâna soldaților americani prezentați ca nişte adevărați monştri. Am observat la Okinawa că simpatia față de americani este mai mare decât la Tokyo. De altfel, americanii, care au administrat insula pînă în 1972, au lăsat moştenire la Okinawa jazz-ul ca o a doua cultură. Peste tot la Naha găseşti baruri şi saloane unde se cântă un jazz de o extraordinară vitalitate.

A pus întrebările: *Nicolae* PRELIPCEANU



Andriy ZHOLDAK:

„Teatrul este o artă a elitei"

În urmă cu şapte ani, un regizor ucrainean venea la Sibiu. *Idiotul* a şocat prin originalitate. Puţin text, restul imagine, stare, emoţie. Dostoievski nu era trădat. Au urmat *Othello* după Shakespeare şi *Viaţa cu un idiot* după V. Erofeev. Ultimul de o violenţă cum rar se poate vedea pe scenă. Andriy Zholdak crede că teatrul este „cutia ascunsă" care pune lumea în mişcare, iar noi ne aflăm într-un punct aproape mort, iar această cutie a conştiinţei este declanşată din ce în ce mai rar. Agresivitatea este o soluţie de a semnala această stare. Pentru el relaţia regizor–actor este, pur şi simplu, o problemă de alegere. După asumarea „rolurilor", devine o problemă de încredere. La fel este tratat şi spectatorul. Are 45 de ani şi este un regizor cu un program estetic bine definit. După opririle teatrale de la Sibiu, stagiunea următoare Zholdak vine la Naţionalul din Bucureşti, unde va monta o dramatizare după *Tropicul Cancerului* de Henry Miller.

Cristiana Gavrilă: *Cât de important este dacă spectacolul pe care-l faceţi se adresează publicului de la Moscova, Berlin sau Bucureşti?*

Andriy Zholdak: Nu poţi să inventezi acasă un spectacol şi apoi să te duci cu el în orice colţ al lumii. Sigur că unii fac şi aşa. Eu cred că cel mai bine e să mergi şi să cunoşti foarte bine locul şi oamenii pentru care faci spectacolul. Dacă eu montez la Berlin, Moscova sau Bucureşti, vreau să înţeleg, în primul rând, care este diferenţa dintre aceste oraşe. Mă interesează specificul, mirosul oraşului, problemele, bucuriile oamenilor. Mă fascinează viaţa ascunsă a oraşului. Doar cunoscând toate astea îmi pot da seama ce spectacol ar trebui să montez sau cum ar trebui să-l montez. *Hamlet* făcut la Bucureşti şi la Berlin ar fi foarte diferit. Ştiu care sunt problemele la Berlin, ştiu cu ce trăieşte oraşul şi care sunt ambiţiile lui. Acolo *Hamlet* ar fi făcut să provoace, să le deschidă teama, rănile. Bucureştiul nu-l cunosc, îl ştiu

doar din festivaluri, dar nu am avut timp să-i simt mirosul. Percep România prin Sibiu. În acest moment, doar bănuiesc ce ar spune *Hamlet* la Bucureşti. Cred că artistul trebuie să reacţioneze la ceea ce e lângă el. Trebuie să observe cum merg fetele, cum scuipă băieţii... *Astăzi, acum,* trebuie să prinzi totul, să nu-ţi scape nimic. Numai după ce cunosc aceste detalii, voi şti cum arată spectacolul de la Bucureşti.

C.G.: *Dacă este atât de important locul unde faci spectacolul şi publicul căruia i te adresezi, de ce aţi ales pentru Bucureştiul de acum* „Tropicul cancerului"*?*

A.Z.: Cred că este o poveste emoţionantă care poate fi valabilă şi în Ucraina şi în România. Unui om sărac i se oferă serviciu, dar trebuie să-şi dea jos chiloţii şi să-şi arate curul. Avem de-a face cu un obsedat, e clar, dar personajul nostru nu a mâncat de trei săptămâni şi altă şansă nu are... Zice Ok, dacă nu mi-o trage, nu fac un mare compromis, îmi dau jos chiloţii şi n-o să afle nimeni. Doar că după ce a dat jos chiloţii şi a luat slujba, plânge în fiecare seară pentru că nu a avut tăria de a se respecta pe sine. Cred că este problema noastră a tuturor, pentru că într-o formă sau alta, ne dăm jos chiloţii mult prea des. Şi literatura, şi teatrul ar trebui să vorbească despre asta. După ce am citit romanul lui Henry Miller, mi-am dat seama că eu trebuie să spun aşa: „Domnilor spectatori, deseori, staţi în poziţia asta şi vă daţi chiloţii jos prea uşor. Şi nu e corect faţă de dumneavoastră." Teatrul adevărat nu este operetă, o asculţi şi ai plecat mai departe. Lumea este mişcată de oameni deştepţi, care înţeleg mult mai mult decât alţii. De aceea, eu cred că teatrul se face pentru ei, teatrul este o artă a elitei.

C.G.: *Spectacolul îşi atinge scopul numai în momentul când publicul îşi recunoaşte problemele în ceea ce vede?*

A.Z.: Da, dar sunt mai multe feluri de a duce la recunoaştere. Pot să arăt lucrurile direct. Îţi dau un exemplu. Eu pot să-ţi spun: salut, ai ochi foarte frumoşi, vrei să te culci cu mine, te rog, uite acum, aici? Asta am eu în cap şi vreau ca tu să înţelegi repede. Dar pot face cu totul altfel, mai frumos, să vorbim, să te descopăr, să bem ceva, din când în când să te privesc cumva şi tu să simţi la un moment dat că bărbatul ăsta te doreşte, îţi spune ceva fără ca eu să fi rostit vreun cuvânt despre asta. Aşa văd eu relaţia cu spectatorul. Aşa tratez eu spectacolul. Aşa trebuie dezvăluit mesajul pe care-l urmăresc.

C.G.: *Şi totuşi, spectacolele dumneavoastră sunt dintre cele mai agresive. Uneori, aproape că nu mai poţi privi violenţa de pe scenă?*

A.Z.: Ai văzut Erofeev, nu? Eu simt că viaţa se naşte din zi şi noapte. Există agresivitate şi fineţe. Şi uneori, ca să poţi ajunge la această fineţe, ca să poţi să simţi dragostea, trebuie să fii agresiv. Altfel, nu ştiu cât putem să apreciem lucrurile. Am avut o perioadă în viaţă, eram tânăr regizor, când am plecat două luni să lucrez undeva aproape de Cercul Polar, într-o zonă îngheţată, unde nu creşte absolut nimic. Acolo, tot timpul am tăcut. Nu cunoşteam oameni, nu aveam cu cine vorbi. Abia când m-am întors, mi-am dat seama ce important e să vorbeşti. Cred că aşa e la închisoare, uiţi totul, iar când ieşi, îţi dai seama din nou că există frunze, soare, oameni, că există libertate. În cartea pe care o citesc acum, Henry Miller zice că un om trebuie să aibă cât mai multe nenorociri şi emoţii în viaţă ca să poată să aprecieze liniştea, clipa. Există o teorie că lumea minte şi se minte din ce în ce mai mult. Toţi mintim şi aceste lucruri se răsfrâng în dragoste, politică, teatru. Trăim o minciună totală. Problema mea este cum s-o înfrângem. Iar agresivitatea poate fi o cale.

C.G.: *Cum aţi reacţiona ca spectator al propriilor creaţii?*

A.Z.: Şi când stau la o repetiţie generală, deja mă uit ca un spectator. În primul rând, spectacolele cred că le fac pentru mine. Când merg la teatru, la diverse

spectacole, de cele mai multe ori mă gândesc că teatrul înseamnă foarte multă minciună. Nu-mi place lucrul ăsta şi nu am încredere în artiştii care mă fac să simt aşa. De aceea, cred că eu sunt primul meu spectator. Pe urmă mai chem câţiva prieteni, reacţia lor contează. Dacă şi lor le place, aproape că este de-ajuns.

C.G.: *Şi publicul? Spuneaţi că este esenţial să înţeleagă, să se regăsească...*

A.Z.: Restul publicului poate să vină, să bată în scaune, să scuipe. Acum câteva luni s-au jucat nişte spectacole de-ale mele în cel mai mare teatru din Varşovia. A fost un scandal imens. La fiecare dintre ele, mulţi spectatori plecau. Dar cei care au rămas, au fost copleşiţi, au aplaudat. La ei a ajuns mesajul meu. Când lucrez la un spectacol, niciodată nu ştiu ce reacţie poate să provoace.

C.G.: *Teatrul nu este deloc cea mai accesibilă dintre arte. De ce tocmai el poate trezi cel mai uşor conştiinţa?*

A.Z.: Este o întrebare destul de serioasă pe care eu mi-o pun des. La teatru nu merg să mă odihnesc, nu este corect faţă de spectator dacă se întâmplă aşa. Ne putem doar preface şi trece cu vederea că în Berlin o femeie omora copii mici şi îi îngropa în ghivece pentru flori. Sau că în Polonia, femeile care fac avort sunt condamnate la opt ani de închisoare. Când toate aceste lucruri se întâmplă, cum să ne simţim confortabil? Pot să trăiesc normal, banal şi deodată am un vis sau văd ceva. Şi lucrul acesta începe să acţioneze asupra mea. Mă gândesc la el cum mă voi gândi mâine la această discuţie, nu mai îmi dau seama dacă e realitate sau nu. Şi de visul meu, şi de întâlnirea noastră sunt la fel de convins că le-am trăit. Aşa e şi cu arta, acţionează ca visul. Ai uitat de spectacol, dar într-o zi te uiţi pe fereastră, poate că afară plouă şi ţie ţi se întâmplă ceva... Abia atunci spectacolul acţionează asupra ta ca o realitate... şi încep problemele conştiinţei. Dar teatrul a semnalat care e problema fără ca tu să fii conştient. Teatrul e dator să nască această stare, Tarkovski spunea că este „cutia conştiinţei". Sunt pentru un teatru care acţionează asupra acestei cutii ascunse, chiar dacă asta înseamnă că trebuie să fiu agresiv. Cred că arta trebuie să trezească lumea printr-o frumuseţe înfricoşătoare. Teatrul poate să acţioneze asupra societăţii. Pare pretenţios spus, dar dacă teatrul este rupt de societate înseamnă că este o problemă. Mai ales în Rusia, Ucraina, Polonia, Bulgaria sunt mari rupturi. Cred că şi în România e o situaţie asemănătoare.

C.G.: *Care ar trebui să fie efectul agresivităţii adusă pe scenă? Pusă în faţa cruzimii, cum reacţionează „cutia ascunsă" a conştiinţei?*

A.Z.: Tinerii văd filme moderne, ascultă muzică modernă, dar la teatru merg rar. Pentru că ceva nu e cum trebuie. Tot ce cunosc ei este înlocuit. Se spune că bei cafea pe scenă, dar ştii că în ceaşcă este apă, aduci o femeie, dar ea, de fapt, este de plastic. Valorile lor sunt înlocuite. Nimic nu e real, totul este jucat. Şi în timpul ăsta în lume oamenii se îndrăgostesc, mor, au loc crime, se sărută, fac dragoste. Şi este adevărat. Eu visez să merg la un teatru unde toate aceste lucruri sunt făcute să mă atingă, să nu mai am nicio şansă să dorm sau să mănânc bomboane. Nici să nu vreau măcar să ating o femeie, doar să văd ce ce întâmplă pe scenă şi lucrul ăsta să mă facă să iubesc şi să urăsc. Teatrul trebuie să fie la fel de activ şi de viu ca şi viaţa celui care îl priveşte. Să-i întrebăm pe politicieni şi pe oamenii de afaceri dacă merg la teatru. Vor spune ori că e prea plictisitor şi nu se obosesc, ori că ar da bine să meargă din când în când. Visul meu este ca ei să vină la teatru şi să fie şocaţi de ceea ce văd. Să zică, stai puţin că dacă aşa merge lumea, înseamnă că noi o conducem greşit. Şi ca publicul să nu-şi dea seama, ei să încerce să închidă teatrul, să interzică spectacolul. Îţi dai seama ce spectacol ar fi? Dar teatrul nostru este ca un restaurant unde îţi place sau nu meniul. E drept că depinde de fiecare ce alege şi cât de mult mănâncă sau câte cărţi a citit înainte...

C.G.: *Acesta ar fi deja un teatru militant. Mai are el putere astăzi?*

A.Z.: Mai există în lume, în São Paulo, în Berlin. Nu ştiu, în schimb, dacă el mai poate avea mare efect asupra maselor. Dar eu, când eram student, am văzut un spectacol, după care nu am mai putut să dorm trei zile. Îmi doream să-mi întorc viaţa cu picioarele-n sus, acesta a fost impactul. Şi a fost esenţial pentru toată viaţa că aveam 17 ani şi că am ajuns din întâmplare la acel spectacol. În acest teatru cred.

C.G.: *Ce reacţie credeţi că are astăzi un tânăr care nimereşte din întâmplare la un spectacol de teatru?*

A.Z.: Pot fi două tipuri de reacţii. Să ne imaginăm că avem un fiu. El are 17 ani şi nu s-a culcat niciodată cu o femeie. Ne facem griji că poate să ajungă la o curvă şi ne va strica băiatul. Prefer să-i angajez o prostituată de lux. Ea să-i ofere prima noapte de dragoste, pentru că ştiu că i-o va face frumoasă. Sub nicio formă, el nu trebuie să umble cu fetele din gară. Dacă merge la teatru şi vede un spectacol bun, sigur se mai întorce aici. „Virusul" i-a fost inoculat. Dacă nu avem grijă de acest copil, el se va duce la femei vulgare, care miros a peşte. Şi prima experienţă are o putere mai mare decât ne imaginăm. Ori nu-i vor mai plăcea femeile, ori va fi excitat de mirosul de peşte şi nu va aprecia feminitatea adevărată. La fel i se va întâmpla băiatului nostru şi cu spectacolul, va crede că bulevardiera de-aseară e teatrul adevărat. Fuge sau nu, oricum am pierdut un spectator, care va fi absorbit cu viteză de film şi muzică. Spectatorului tânăr trebuie să-i aranjăm o întâlnire emoţionantă. Dacă nu se îndrăgosteşte la prima vedere, l-am pierdut.

Interviu de Cristiana GAVRILĂ
Traducerea: Taisia ORJEHOVSKI

Viaţa cu un idiot după Viktor Erofeev

***Mirella NEDELCU-PATUREAU* (Paris)**

ESEURI

Tehnologii și magie teatrală

Când Lucian Pintilie pune în scenă, în 1988, la Théâtre de la Ville din Paris, piesa lui François Billetdoux, ***Dincolo de nori***[1], el derutează, în acelaşi timp, un public puţin obişnuit (la acea epocă) cu spectacolele multimedia şi o critică suspicioasă şi gata să apere „puritatea" teatrului. Ceea ce i se reproşează mai ales este o anume răceală, neaşteptată la un regizor venit din Est, care, exilat de mai bine de un deceniu, s-a dovedit un minunat „passeur" sau intermediar al marilor clasici ruşi, un specialist al „grotescului slav", purtător al unei lumi bântuite de fantasme şi care a avut întotdeauna eleganța de a şterge lacrimile prin „arcul perfect al surâsului"[2]... Pintilie lasă să se vadă, de această dată, o scenă aproape goală, unde jocul actorilor e multiplicat, intensificat prin jocul ecranelor şi al tuburilor catodice, o scenă traversată de cameramani şi de cablaje discrete, dar totuşi omniprezente. Reprezenta oare pentru Pintilie acest spectacol – care, fără să fie cu desăvârşire revoluționar în 1988, anunța invaziunea imanentă a noilor tehnologii – un incident de parcurs sau chiar o concesie făcută modei zilei? De ce a schimbat, în acest moment, Pintilie imaginea sa de marcă, şi de ce oferea, aproape ca un rămas bun premonitoriu, adresat publicului francez – puțin înainte de a se întoarce definitiv în țară – un altfel de tip de teatru şi de raport la imaginea scenică? În realitate, surpriza nu e decât aparentă: Pintilie nu a ajuns la această răscruce de drumuri din întâmplare, ci la capătul unui parcurs îndelung calculat.

„Fiecare dintre *gesturile* mele artistice din ultimii ani, mărturisea el într-un text scris în 1980, a încercat să afirme de o manieră radicală sau ezitantă „autonomia artei spectacolului"[3]. Autonomia artistului, una dintre principalele mize ale carierei sale artistice, este o idee care ne plonjează direct în contextul său formator, căci ea rămâne una dintre mizele reînnoirii teatrului român în anii „dezgheţului" relativ din anii '60[4]. [...] Dar, dincolo de orice interpretare politică, mărturisirea aceasta defineşte în primul rând sensul artei sale teatrale.

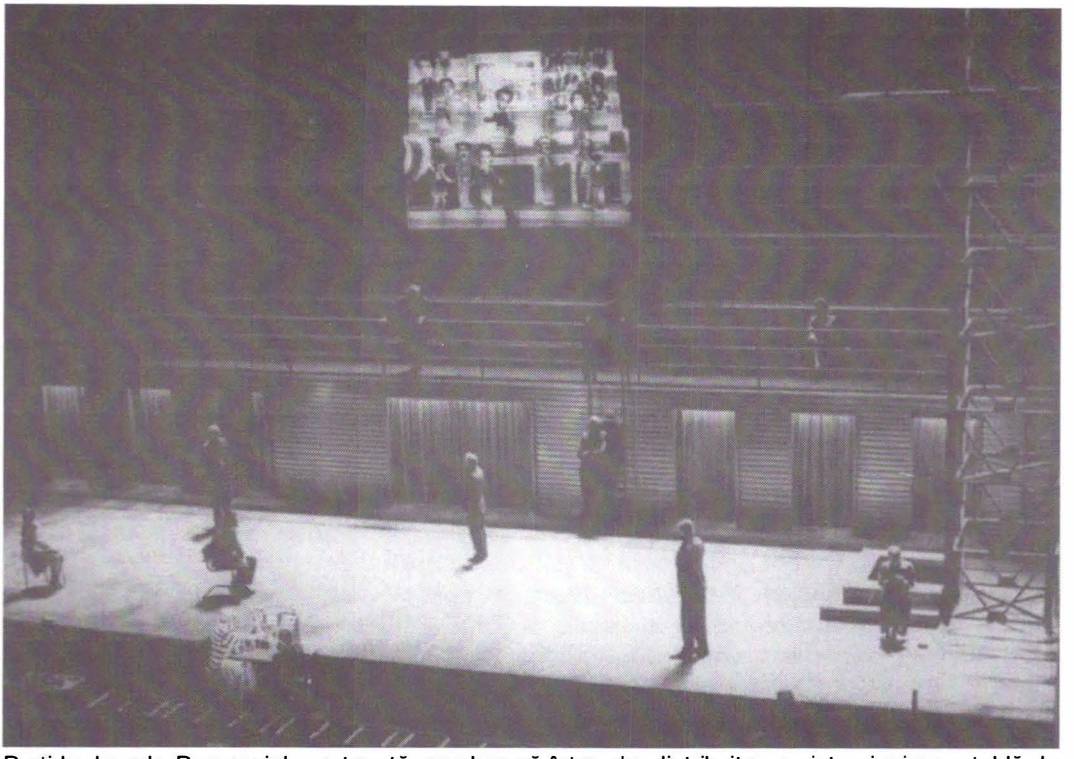
---

[1] Prefer această traducere liberă a titlului original *Il faut passer par les nuages*, care, tradus cuvânt cu cuvânt, ar da greoaia şi energica expresie: *„Trebuie să traversăm norii"*.

[2] *„Au-dessus de toute atrocité se déploie le même arc parfait du sourire"* („Dincolo de orice atrocitate se deschide arcul perfect al surâsului"): expresie utilizată de Lucian Pintilie în caietul-program al spectacolului *Livada de vişini* de Cehov, montată în 1965, la Teatrul „Bulandra" din Bucureşti. Text reluat sub titlul „À la recherche du sens d'une étrange comédie" („În căutarea sensului unei comedii stranii"), în *Travail théâtral*, nr. 26, Lausanne, La Cité, ianuarie–martie 1977, pp. 56–58.

[3] Lucian Pintilie, *Despre Turandot*. (Textul, datând de la sfârşitul anilor 1970, pentru un proiect nerealizat de carte, l-am păstrat multă vreme în arhivele mele personale). Articolul, alături de note despre *Orestia*, a fost publicat în revista *Secolul XX*, Bucureşti, şi reluat în *Bricabrac*, Bucureşti, Humanitas, 2003.

[4] Pentru această perioadă cf. *Théâtres à l'Est,* număr special conceput şi realizat de George Banu, în *Cahiers de l'Est,* Paris, Editions Albatros, 1978, Mirella Nedelco-Patureau: „Rumania: Tecnicas de supervivencia" în *El Publico*, nr. 77, Madrid, martie–aprilie, 1990, pp. 102–106.



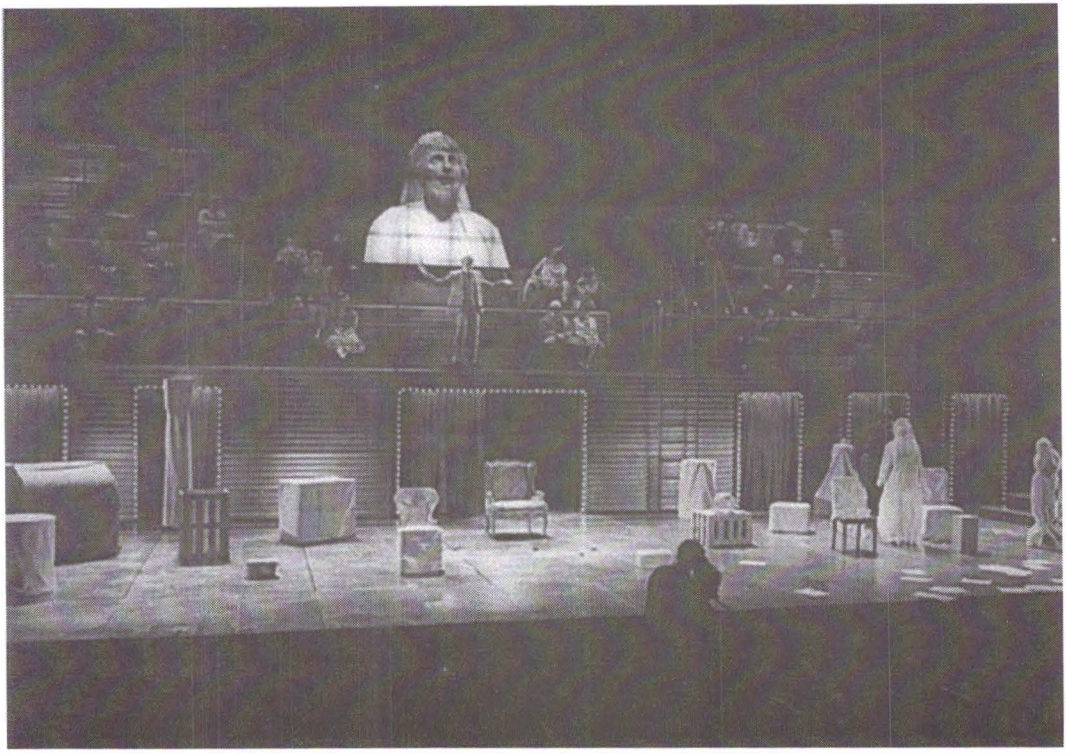
Partida de şah. Personajele, aşteaptă, se observă între ele, distribuite ca nişte pioni pe o tablă de şah. Cine se va mişca primul şi cum? Distingem clar cele trei niveluri de joc: masa de comandă cu jucătorii de şah, jos, în faţa sceniei, scena cu actorii „în carne şi oase" şi Ecranul de proiecţie. (Mişcarea a doua, scene de la 1 la 6)

Un autor şi un text de redescoperit

În martie 1988, data premierei de la Théâtre de la Ville a piesei *Dincolo de nori,* François Billetdoux, nu mai este de câţiva ani un autor la modă. El aparţine generaţiei avangardei anilor 50, considerată deja „prăfuită", şi acesta notează cu amărăciune în prefaţa piesei sale, reeditată în 1988: „În zilele noastre, se pare că un autor dramatic are mai degrabă interesul de a fi... mort, pentru a fi recunoscut ca viabil [...] şi dacă are şansa de a fi scris într-o limbă străină, e şi mai bine : ca Shakespeare sau Cehov, bineînţeles. Dar să nu ne plângem! Pentru un autor care mai „ţine" încă, cel mai profitabil este să fie anglo-saxon, sau mai ales american. Redescoperim astfel că principala calitate a unei opere este de a fi *adaptabilă.* Ar trebui să ne întrebăm aici: la ce?"[1]

În aceeaşi prefaţă, Billetdoux afirma că are încredere în regizorul român, căci, spune el, Pintilie este un regizor care respectă textul. Rămâne de văzut însă care va fi lectura lui Pintilie şi până unde putea merge fidelitatea unui regizor mereu în căutarea „autonomiei", după propria sa profesiune de credinţă. Întâlnirea dintre cei doi oameni de teatru e datorată unei comenzi, prin intermediul Teatrului de la Ville. După spusele lui Billetdoux, Pintilie nu cunoştea teatrul său, cu excepţia piesei

[1] François Billetdoux, *„Ou bien s'agit-il d'autre chose" („Sau mai degrabă e vorba de altceva"),* introducere în atenţia lui L. Pintilie, în *Il faut passer par les nuages*, reeditare, Paris, Actes Sud/Papiers, 1988 (prima ediţie, Paris, La Table Ronde, 1964)



Vânzarea la licitație. Claire, cu spatele la sală, este filmată în plan semiapropiat, pe marele Ecran, în vreme ce, pe treptele tribunei, personajele rămân nemișcate, în întuneric.
(Mișcarea a treia, scene de la 1 la 7)

Tchin-Tchin (jucată odinioară la Teatrul Național din București). Dar Billetdoux admirase *Turandot* (care nu era tocmai un model de respect al textului)[1] și urmărise îndeaproape cariera regizorului român la Théâtre de la Ville (între 1974 și 1990). El îi propune o piesă cu tematica „Europa centrală" – *Va donc chez Thorpe/ Du-te deci la Thorpe* –, creată în 1961, dar Pintilie preferă să aleagă „cea mai franceză" dintre piesele sale. Regizorul îi mărturisește secretul alegerii sale: o citise ca pe un roman clasic din literatura franceză[2].

Totuși, scriind această piesă în 1963, pentru Jean-Louis Barrault și Madeleine Renaud, F. Billetdoux nutrise alte ambiții. El pleca de la o frază de Jean Duvignaud și încerca „să stăpânească formele actuale ale «teatrului burghez» și [...] să le răstoarne sensul", pentru a face un teatru experimental. F. Billetdoux a scris deci o „piesă *à la française*", a cărei acțiune avea loc în

[1] În 1972, după câteva conflicte cu cenzura, Pintilie nu mai are dreptul să lucreze în România, când, în anul următor, el acceptă invitația lui Jack Lang, pe atunci director al Théâtre National de Chaillot, să vină să monteze în acest teatru. Primul său spectacol parizian a fost *Turandot* cu Andréa Ferreol, înconjurată de optsprezece actori pitici, după opera lui Puccini și piesa lui Carlo Gozzi, din care păstrează două pagini și jumătate de text. L. Pintilie, „Turandot", în *Secolul XX*, nr. 228–230, București, 1980, reluat în *Bricabrac*, București, Humanitas, 2003.

[2] Pintilie reitera astfel interpretarea eseistului Henri Gouhier, cu ocazia premierei piesei: „un gen de piese care ar fi analog, în teatru, romanului epistolar. *Il faut passer par les nuages*, este, dacă vrem, *La Nouvelle Héloïse* a lui Billetdoux". Reluat de F. Billetdoux, *op.cit.*

anul scrierii sale (1963) şi pe care o califica drept *epopee burgheză*. Într-o scrisoare către Madeleine Renaud, el defineşte astfel principala sa eroină (interpretată de actriță): Claire evoca „o trăsătură tipică şi excesivă în ființa occidentală şi care este tipic franceză : pasiunea nebună şi dezordonată pentru rezonabil".

Piesa relatează ascensiunea socială a unei fete sărace, Claire („o mâță de streaşină care a ştiut să dobândească o stare socială burgheză"). În momentul când începe piesa, asistăm la ritualurile vieții burgheze – casa, servitorii, cei trei fii cu problemele lor, dificultățile patronale la uzină etc. Claire se găseşte în centrul acestui vârtej. Momentul revelator este repatrierea rămăşițelor pământeşti ale fostului său amant din tinerețe, mort în colonii. Sosirea sicriului provoacă o întoarcere în trecut a eroinei, o căutare de puritate şi de adevăr care o vor antrena într-un cataclism social şi personal regenerator; este, astfel, o piesă despre detaşarea de bunurile materiale, despre căutarea de sine, căci „pentru a ajunge în zonele de lumină, trebuie să treci dincolo de nori".

În câteva note scrise în iulie 1963, Billetdoux oferă câteva chei pentru a degaja principalele linii de forță şi sugerează soluții scenografice. E vorba mai degrabă de câteva indicații utile pentru interpreți şi regizor, ca, de pildă, notațiile de tonalitate şi de cadență pe o partitură: limbajul de referință e cel muzical. Billetdoux este un om de radio, şi dimensiunea sonoră ordonează în teatrul său punerea în spațiu şi *tempii* acțiunii. Piesa e scrisă în 5 *Mişcări (Mouvements)* definite ca termeni muzicali şi nu ca acte dramatice. Prima Mişcare, uvertura *allegro ma non troppo*, prezintă personajele şi locurile: „paleta de culori, jocul variațiilor ritmice şi gama de mijloace artistice utilizate". Cea de-a doua Mişcare, *andantino*, dezvoltă tema lui Claire şi „armonicele" sale. Cea de-a treia Mişcare, *allegro pathétique*, reprezintă timpul încercărilor. A patra Mişcare, *molto vivace*, e ritmată de revolta muncitorilor şi vinderea la licitație (Claire se desparte de bunurile sale materiale, ruinându-şi familia şi provocând sinuciderea unuia dintre fiii săi). În fine, cea de-a cincea Mişcare, *aubade*, aduce concluzia sau sensul acestei căutări spirituale: „acest moment grav trebuie să fie o deschidere către eternitate".

Dacă, prin conflictele şi tipul de personaje, piesa nu depăşeşte interesul unei drame burgheze clasice, nu putem să-i negăm o anume originalitate formală. Textul e fragmentat, scenele se înşiră fără o confruntare directă între personaje, ca nişte schimbări succesive de unghiuri de vedere. Monologurile izolează personajele într-o structură în mişcare: „fiecare personaj are un anume grad de tensiune interioară. În muzică, în cazul unei înregistrări cu o orchestră, dirijorul subliniază un instrument anume [...], în cinema, ar fi un prim-plan". Numeroasele didascalii decupează textul ca un scenariu – mai degrabă radiofonic. Notele autorului pun în evidență această căutare a unui alt tip de scriitură dramatică, căutare care rămâne totuşi vagă, în ciuda abundenței termenilor de specialitate. În acelaşi timp, lexicul cinematografic specific utilizat (cadraj, *coupé* de plan, prim-plan etc.), alături de un vocabular muzical predominant, are mai degrabă o funcție de comparație, de rezonanță. Billetdoux caută structuri noi care corespund epocii sale, dar, obnubilat de comparații muzicale, el nu-şi dă seama că a atins, fără să ştie, un alt univers pe cale să se instaleze, şi la care piesa sa ar putea foarte bine să se adapteze. Orice ar fi, rezultatul e suficient pentru Pintilie, care a găsit aici ce are nevoie. În raport cu textul şi mai ales cu dorințele autorului, fidelitatea sa e relativă: el transpune îndrăznelile, ca şi

virtualitățile textului, în alt tip de limbaj şi-l atrage în arena „artelor electronice", propunându-i o nouă actualitate.

Text original – versiune de spectacol.

Ce aduce original Pintilie, în afară de capacitatea sa de a răspunde altfel căutării inițiale a unei diferențe formale? Textul e simplificat, câteva scene sunt suprimate (coşmarul lui Claire, o scenă de circ, socotită inutilă şi prea „scumpă", mai multe personaje). Aceste operații degajează mai bine povestirea şi îi conferă un ritm susținut. Dar Pintilie nu rarefiază astfel textul, dimpotrivă. El recuperează didascaliile, pe care le va face vizibile sub formă de texte proiectate, sau propune în lectură alte texte pe „zidul de imagini": propriile sale comentarii sau rezumate explicative. Procedeu care ne trimite la vechile romane din secolul al XVIII-lea, cu subtitlurile de capitole, descriptive, destinate să mențină interesul cititorului. E, de altfel, motivul care l-a făcut să se oprească asupra acestei piese: sub grămada de evenimente şi de monologuri prolixe, a bănuit o structură de roman „baroc", care-i oferea o materie epică suplă şi capabilă de a suferi noi tratamente. În cea de-a doua parte a spectacolului, unde interesul pentru acțiunea dramatică predomină asupra laturii epistolare a povestirii, Pintilie revine la mijloacele teatrului tradițional şi le lasă cale liberă... Dar, la început, tocmai această lectură epică a piesei i-a permis să scuture piesa fără s-o distrugă, s-o deplaseze către tehnologie fără s-o trădeze. De altfel, introducând noi tehnologii în inima spectacolului său, Pintilie nu a făcut decât să răspundă la semnale deja existente în text. Şi confuzia între termenii muzicali şi cei cinematografici în notele autorului i-a deschis poate o cale pe care s-a grăbit să se angajeze.

Arii de joc şi suprafețe de proiecție

„Ceea ce ne interesa era să păstrăm un dispozitiv de teatru în teatru, ca o perspectivă, un dispozitiv unde spectatorii devin martori şi actorii spectatori."[1] Astfel, principalele elemente ale dispozitivului scenic sunt un zid de imagini (*E*, un ecran uriaş) şi alte trei ecrane suspendate deasupra scenei (*E1, E2, E3*) pentru proiecția de diapozitive, o tribună cu patru nivele de trepte (*G*) pe toată lărgimea scenei, patru scări de acces la tribună şi un turn-ascensor (*T*). E utilizată, de asemenea, o zonă de elevatori (*Z*), un soi de trapă uriaşă pentru schimbările de decor importante (urcarea mobilelor la licitație etc.). Prosceniumul este suprimat, ceea ce subliniază forma rectangulară a scenei față de sală şi asigură o frontalitate totală. În locul prosceniumului a fost instalată, în fosa orchestrei, regia tehnică, vizibilă, şi care comandă distribuția surselor de proiecție[2]. Toate aparatele tehnice au fost închiriate, căci, în 1988, echipamentul video al teatrului este redus şi serveşte, pentru 80% dintre cazuri, la vizionări de filme documentare sau spectacole străine. Camerele video utilizate sunt aparate Sony prevăzute cu TRI CCD[3], sistem rvb (adică: roşu, verde,

[1] Radu Boruzescu, convorbire cu M.N. Patureau, înregistrată în aprilie 1988. Toate informațiile privitoare la dispozitivul scenic sunt extrase din această convorbire.

[2] O convorbire cu Şerban Boureanu, pe atunci director tehnic la Théâtre de la Ville, m-a ajutat să stabilesc profilul tehnic al spectacolului.

[3] TRI CCD, *Charge Coupled Device* sau dispozitiv de transfer de şarje, este un sistem elecronic pentru camera video. Principiul e simplu: el descompune spectrul cromatic în semnale electronice şi le trimite din nou pe un ecran de control care le reconverteşte în spectru cromatic. Aparatele TRI CCD au în dotare un CDD pentru fiecare culoare: roşu, verde, albastru, fapt pentru care luminozitatea lor e excepțională.

albastru/bleu). În ceea ce priveşte „zidul de imagini", era un procedeu relativ nou pentru acea epocă: Vidiwall, care sub o forma redusă, a fost deja utilizat pentru *Astă-seară se joacă fără piesă* [1]. Instalat deasupra tribunei (la o înălțime de 3,5 m), ecranul uriaş măsura 5,7 m x 3,8 m şi cântărea aproape 2,5 tone. Acest zid de imagini este principalul element de decor, prezent tot timpul în scenă, chiar dacă nu este întotdeauna luminat. El este constituit dintre 36 elemente (de 6 ori câte 6 tuburi catodice), fiecare putând proiecta o singură imagine pe fiecare din cele 36 de elemente, o singură imagine pe tot ansamblul, sau o imagine compusă. Vidiwall oferea o luminozitate şi o imagine clară, pe care un ecran de televiziune normal nu le avea pe atunci. Acțiunea scenică poate astfel să se deplaseze pe trei niveluri: pe scena propriu-zisă, traversată în porțiunea sa anterioară de un *travelling* pe care se deplasa camera Nr. 3, mobilă; tribuna etajată, ce propunea o altă arie de joc; şi, în fine, suprafața ecranelor, „zidul de imagini" şi cele trei ecrane pentru proiecții de diapozitive reprezentând decorurile, în fața cărora actorii evoluează ca în fața unei pânze pictate. Să adăugăm aici posibilitatea de a explora verticalitatea scenei: în partea dreaptă, un turn-ascensor, din sticlă transparentă, care leagă cele trei niveluri ale cutiei scenice – subsolul, accesibil prin trapele pentru decoruri, scena şi podul scenei. Rolul său este utilitar şi, în acelaşi timp, simbolic: ascensorul coboară din podul scenei sicriul logodnicului mort şi, tot de aici, va apărea pentru ultima dată fantoma sa, înainte să se mistuie pentru totdeauna. În a doua parte a spectacolului, cea a renunțării totale, modul de tratare a solului devine la fel de important: scena e goală, zidul de imagini este stins. Platoul scenic este acoperit de un material murdar, nedefinit, constituit, în realitate, din bucăți de cauciucuri de maşină, în vreme ce, în partea dreaptă a scenei, se înalță o piramidă din cutii în carton pe care personajele vor urca ca pe nişte scări derizorii... Treptele tribunei sunt acoperite de o tablă ondulată ca o poartă de garaj, element ordinar şi sărac, aproape industrial, care vibrează sinistru sub lumina teatrală crudă, aproape abstract. Mijloacele video sunt astfel confruntate cu o teatralitate făcută din materiale ordinare, deşeuri industriale recuperate[2].

Cameramanul sau noul dublu al actorului

Trei cameramani, îmbrăcați în negru, alunecă printre actori, îi urmăresc în culise, îi spionează în prim-planuri, îi împing cu spatele la zid – zidul de imagini, uriaş şi indiscret. În acelaşi timp, ei rămân în afara acțiunii scenice, în niciun moment nu avem impresia de reportaj sau de utilizare dramaturgică a prezenței lor. Ei sunt pur şi simplu instrumentele unei strategii a regizorale, şi prezența lor, distribuită

[1] Théâtre de la Ville colabora pe atunci cu societatea olandeză Philips JVR, Jongenelen Video Roosendaal. Firma putea să furnizeze, cf. Şerban Boureanu, ecrane uriaşe constituite din 64 elemente (tuburi catodice). Vidiwall (banal astăzi) era utilizat de asemenea în alte tipuri de manifestări: sportive, politice, emisiuni de televiziune, concerte pe stadioane etc. Pintilie şi Boruzescu l-au folosit deja în 1987 pentru *Ce soir on improvise* (*Astă-seară se improvizează*, jucată în româneşte sub titlul *Astă-seară se joacă fără piesă*) de Pirandello, sub o formă redusă şi fără să descompună imaginea pe fiecare element.

[2] Radu Boruzescu a utilizat deja cauciucuri de maşină tăiate în bucăți într-un alt spectacol de Pintilie, *Rigoletto,* montat la Welsh National Opera din Cardiff în 1985, pentru scena din tavernă, şi chiar înainte, în *Noaptea regilor* de Shakespeare, montată de Liviu Ciulei la Guthrie Theatre, Minneapolis, în 1985.

Sicriul îşi dezvăluie secretele.
Clos-Martin: „Şi într-o bună zi voi reveni glorios în satul meu..."
(Prima Mişcare, scena 6)

inegal în cursul spectacolului, rămâne coerentă şi perfect controlată. La început, avem foarte puține prim-planuri, mai degrabă planuri „americane" (trei sferturi din silueta personajului), planuri medii sau semiapropiate. În toată partea „expozitivă" din prima Mişcare (unde personajele şi motivele piesei sunt „indicate viu şi superficial", după expresia autorului), predomină acest tip de planuri din gama medie; este utilizată, de fapt, o întreagă gamă de grade de proximitate, în funcție de intensitatea acțiunii personajului, de implicarea sa. Sunt reluate, în mod sistematic, imagini, în montaj alternat cu intertitluri, revenind la actorul real pentru a se reîntoarce pe marele ecran. Publicul, care la acea vreme nu făcuse ucenicia unei astfel de percepții alternative, alegea câteodată să urmărească doar jocul direct, abandonând marele ecran. Principala dificultate rezidă în faptul că trebuia să țină seama de aceste două perspective: totuşi, imaginile video şi jocul în direct al actorilor au fost gândite în mod complementar, şi analiza mea încearcă să țină cont de această unitate. Căci sensul spectacolului sau adevărul său global nu se regăseşte în întregime nici de partea scenei, nici de cea a ecranului. El rezultă din confruntarea lor permanentă, un vector de definit între două realități care se opun pentru a se confunda şi completa mai bine.

Studiul câtorva microsecvențe.

Decupajul spectacolui – text, video şi joc teatral.

Prin *text*, înțelegem aici replicile care declanşează o acțiune scenică (sau comanda „Motor!"), la fel ca textele proiectate pe marele ecran, în stilul „cartoanelor" sau al inserturilor din cinematograful mut. Pentru a vizualiza mai bine intervenția mijloacelor video, am utilizat caractere aldine.

Publicul intră în sală: e ora 20:30.

Sus, în centrul tribunei etajate, Camera 2, dirijată spre sală, captează imaginea publicului, pe care o proiectează pe Ecran, în imagini inversate, partea dreaptă cu stânga.

20:45. Întuneric. Începe spectacolul.

Titlu luminos . MIŞCAREA ÎNTÂI.

Insert: *Se face zi. Ceasuri deşteptătoare, sunet de clopote se amestecă cu ciripit de păsări. Suntem în casa Doamnei Verduret-Balade*.

Sonerie.

Insert: *Intră Marielle, noua servitoare.*

În partea stângă a scenei, Marielle intră şi se aşază pe jos, cu picioarele lungite, uşor desfăcute, femeie-copil cu insolența şi grația unui animal tânăr. Marielle citeşte prima sa scrisoare către prietena ei, Paulette, căreia îi descrie casa şi noii săi stăpâni.

Camera 1 se deplasează către centrul platoului şi o filmează pe Marielle în Plan Semiapropiat (PSA), proiectat pe E (marele ecran).

„Aici, casa e superbă..." – comanda **pentru coborârea Ecranului 2 în spatele ei, pe care este proiectat un diapozitiv ce reprezintă o „casă arătoasă"** („*casa burgheză*", reproducere după Larousse, ediția 1901), ilustrație naivă şi explicită a elementelor unei case „coloane, fereastră, uşă" etc., ca un suport al monologului Mariellei.

În fața acestui decor proiectat, unde casa are aproape aceeaşi înălțime ca actrița, Marielle apare ca *Alice în Țara minunilor.*

Plan Demi-Ansamblu (PDA) cu Marielle şi decor, proiectat pe E, apoi, pe replica: *„Şi acum mă opresc, Clotilde a sunat..."*, **efect de zoom, Marielle în PSA.**

„Am să-ţi povestesc" – **Zidul de imagini (E)** se stinge. Întuneric, Marielle iese.

[...]

În această Primă Mişcare a spectacolului, zidul de imagini monopolizează atenţia: el afişează intertitlurile – care pot fi extrase din didascalii sau pot fi scurte formule rescrise, rezumând situaţii sau stabilind aluzii ironice în stilul subtitlurilor din romanele epistolare. Ecranul reia imagini ale celor două camere mobile, pentru a fixa portretele personajelor („Benjamin, prieten intim al lui Jeannot", „Maestrul Couillard – omul de încredere", „Vizita inoportună a doctorului Couffin", „Noua confesiune a lui Jeannot"). În această fază a povestirii, personajele sunt filmate în plan mediu pentru a sugera mai bine cadrul înconjurător. Variaţiile pe scara de mărime a planurilor (sau variaţiile în dimensiunile planurilor) ritmează povestirea scenică şi instaurează un soi de ritual de prezentare, repetitiv, dar coerent pentru această parte a spectacolului. Cele trei ecrane intervin, coborând sau urcând, şi proiectează imagini fixe precizând locul acţiunii (indicaţii de schimbare de decor sau indicaţii despre cadru: interior burghez, biserică etc.). Imaginile filmate în direct şi proiectate pe zidul de imagini sunt menite să definească un personaj, pentru a dezvălui în profunzime viaţa sa interioară (cu efecte de cameră subiectivă) sau să dezvăluie intenţiile ascunse ale unei scene (genunchiul secretarei fecioare, sub privirea lubrică a patronului, sau vinul roşu ce tremură într-un pahar de cristal). Trecerile de la un monolog la altul se fac în semiobscuritate, scurtă pauză în timpul căreia vedem personajul a cărui scenă va urma, instalându-se, cu puţin înainte ca celălalt să sfârşească replica (efect de montaj cinematografic, când adesea sunetul secvenţei precedente continuă în secvenţa următoare).

De asemenea, în această Primă Mişcare a spectacolului, asistăm la sosirea sicriului (*Sicriul îşi livrează secretele*).

Marielle, aşezată în partea stângă a platoului, citind o nouă scrisoare, este filmată în PSA de Camera 1, situată în faţa ei. În turnul transparent de sticlă (*T*) vedem ascensorul coborând lent şi doi recuziteri scot sicriul pe care-l fac să alunece pe un plan înclinat.

C1 se deplasează şi filmează în Plan mediu despachetarea mortului (*foto 1*). Marielle se apropie şi susţine cadavrul care este scos din sicriu, rigid ca o mumie egipteană. Ei se deplasează încet către centrul scenei, urmăriţi de Camera 1. Marielle continuă să-şi spună monologul, desfăcând în acelaşi timp bandajele mortului (în alternanţă cu monologul acestuia, Clos-Martin: *„Apoi, într-o zi frumoasă, voi reveni singur şi glorios în satul meu..."*). Pe replica Mariellei „[...] *asta-mi dă frisoane peste tot, uaa!*", ea dezveleşte chipul palid al mortului.

Camera 1 avansează în travelling **către mijlocul scenei, Prim-Plan al chipului cadaveric al tânărului mort** (luminat de un proiector *Telescan*[1]).

---

[1] *Telescan* este un proiector telecomandat, apărut în anii '80, de o mare precizie şi intensitate a fascicolului luminos. Până atunci, singura lumină mobilă în teatru era cea a proiectoarelor de „urmărire". Odată cu introducerea unui mecanism controlabil de la distanţă, lumina devine mobilă. Acest nou tip de proiector (în 1988 existau zece modele diferite) a fost mai întâi utilizat ca aparat complementar la materialul tradiţional, în concerte, emisiuni de varietăţi, şi a fost repede adoptat în teatru şi în spectacole de dans. Principalele sale calităţi sunt suplеţea şi precizia deplasării fascicolului luminos, provocat de mişcarea unei oglinzi, mişcare absolut silenţioasă, acuitatea luminii, datorată unei lămpi HMI. Cf. Dominique Amanou, „La lumière mobile", în *Actualité de la scénographie*, nr. 36, Paris, aprilie–mai–iunie 1988, pp. 70–71.

În cea de-a Doua Mişcare, mijloacele video sunt aproape absente la început, dar ele revin, mai discrete: cele trei ecrane au dispărut. Scena e goală şi lasă să se vadă personajele aşezate în tribună, în aşteptare, ca nişte martori atenţi, şi zidul de imagini care intervine, de astă dată, într-o manieră mai complexă.

Personajul logodnicului mort, Clos-Martin, o acompaniază pe Claire, în căutarea adevărului său propriu. Este o fantomă pe care ceilalţi o ignoră şi care e vizibilă doar pentru ea. Camera 1 îi urmăreşte în primul rînd pe Claire şi Clos-Martin, dar „fantoma" dispare din imagine de fiecare dată când un personaj real intervine (în prezenţa căruia, deci, „vizibilitatea" sa se şterge).

Aşezată la birou, Claire se adresează fiului său, Pierre, prin intermediul unui monitor de control. Pierre, care era aşezat sus, în partea dreaptă a tribunei, se ridică.

Camera 3 e îndreptată spre Claire, în vreme ce Camera 1, mobilă, îl filmează pe Pierre. Pe Ecranul uriaş (zid de imagini) vedem cele două imagini juxtapuse: pe tot ecranul, Claire este filmată în Prim-Plan, în vreme ce imaginea lui Pierre, de asemenea în PP, este reprodusă în colţul din stânga al ecranului, pe numai 6 tuburi catodice (din 36).

Proiecţiile pe zidul de imagini se complică şi jocul sau variaţiile, pe scara de mărime a planurilor, depăşeşte simplul rol de punere în spaţiu sau în situaţie. Imaginile sunt compozite – personajul „secundar" apare într-un colţ al marelui ecran, ecran care reproduce însă în totalitate imaginea lui Claire, căci ea este cea care conduce acţiunea. Imaginea mixată astfel nu este decât un *raccourci* al unui raport de forţă evident. Dar zidul poate de asemenea să „strivească" sau să facă uitată prezenţa vie a actorului. Câteodată, contrastul dintre imaginea imensă, proiectată pe marele ecran, şi siluetele reale ale actorilor este flagrant. Este o provocare şi, în acelaşi timp, un atu pe care Pintilie îl utilizează pentru a dinamiza până la explozie povestirea scenică.

În acest sens, unul dintre momentele cele mai importante ale spectacolului rămâne partida de şah, care propune un tratament vizual, concis şi percutant, al raporturilor de forţă şi de interese care susţin în subteran conflictul (*foto* 2). În text, didascaliile indică deja intenţiile: „Claire absentă, care vor fi reacţiile principalilor protagonişti? Mai întâi, ei aşteaptă, se observă, dispuşi ca nişte pioni pe o tablă de şah. Cine se va mişca şi cum?" Pintilie pleacă de la această sugestie pentru a desfăşura în spectacolul său o veritabilă „cursă de şoareci" tehnologică, pe trei etaje. Insertul reia un fragment din această didascalie: *Claire absentă, care vor fi reacţiile principalilor protagonişti?* Sus, pe ultimele trepte ale tribunei, personajele în aşteptare sunt în penumbră: un spaţiu de „pre-joc" (de dinaintea jocului), în vreme ce scena devine locul de înfruntare al jocului „deschis" al personajelor. Un al treilea spaţiu intervine, determinant: în faţa regiei tehnice (instalată în sală, la câteva rânduri în faţa scenei), unde se găsesc mai multe pupitre de comandă şi monitoare de televiziune, a fost plasată o masă – tablă de şah care reproduce macheta decorului real, cu un mic ecran monitor, care corespunde zidului de imagini. Claire şi nepotul său, Pitou, sunt aşezaţi la această masă şi joacă o partidă de şah. Claire manipulează piesele, mici siluete în carton reprezentând personajele din tribună: fiecare mişcare reală a unui personaj este precedată de deplasarea efigiei sale pe tabla de şah. Zidul de imagini restituie în primul rând reacţiile dintre grupurile de personaje şi dependenţa lor faţă de tabla de şah comandată de Claire. Avem două camere de luat vederi:

Camera 1, sus, în fundul sălii, care filmează în Plan-Ansamblu platoul scenic, poziție frontală, până la turnul-ascensor; Camera 3, situată pe axa scenei, la 2 m de tabla de şah, în fosa orchestrei, care poate avea două poziții: C 3 I, când alege personajele, mici siluete în carton, cu macheta de decor şi cei doi jucători de şah, şi C3 II, când filmează un plan strâns al machetei de decor sau al tablei de şah.

Principalele mişcări ale camerelor de luat vederi: alternanța de Plan-Ansamblu a platoului (C1) şi de planuri strânse ale machetei de decor sau ale tablei de şah (C3 II).

Imaginea e deci structurată pe trei niveluri, şi dacă adevăratul spațiu de comandă se află cu Claire în fosa tehnicienilor, ecranul video atrage toate privirile, sintetizează situația. Pe zidul de imagini, sunt reluate alternativ macheta cu cei doi jucători de şah şi în prim-plan, personajele în conflict real. Când, cu un gest brusc, Claire răstoarnă efigiile personajelor, pe scenă îi răspunde un moment de panică, cu spațiul cufundat în întuneric, cu zgomot şi dezordine generală. Deci tehnica video detaliază o *punere în situație* şi *clarifică* fiecare personaj, dând, în acelaşi timp, cheia raporturilor reale.

Mişcarea a treia: *allegro pathétique*. Toate personajele sunt pe trepte. Asistăm la vinderea la licitație – şi mijloacele video participă din nou în mod activ (*foto 3*). Să revenim la didascalii: „Începe atunci un balet: ca şi cum burta burgheziei se deschidea, mobilele, apoi conținutul lor, se răspândesc pe scenă [...]". Pintilie deschide deci „burta" scenei, face să iasă mobilele unele după altele, cameramanii se învârt în jurul obiectelor, le filmează în detalii reluate pe zidul de imagini–planuri care alternează cu imagini de sinteză, cu desene naive, simboluri ale proprietăților scoase la vânzare, benzi desenate; sunt afişate prețurile, cifrele se rostogolesc, imagini de jocuri video de cazino, o cursă de maşini, totul se accelerează şi sfârşeşte într-o explozie de sunete şi culori. Textul lui Billetdoux spunea doar: „Cât despre decor, avem impresia că s-a întins şi că seamănă cu o hartă în relief unde apar în machetă foarte redusă proprietățile lui Claire: fabrica, imobilul [...], pădurea, viile [...]". În spectacol, caracterul ludic al scenei este evident, fără nicio dramatizare, deşi predomină impresia de sfârşit de lume.

După acest episod apocaliptic (în întuneric, vedem siluetele personajelor ce se agită pe trepte, arcul luminos al celor trei porți de dedesubtul tribunei, sclipind ritmic, un bruiaj infernal) care încheie prima parte a spectacolului, ecranele video se sting.

Flăcări de teatru şi nori electronici

În Mişcarea a patra, totul revine la simple mijloace teatrale. Platoul e aproape gol: pe sol, câteva deşeuri negre, o materie plastică tratată (cauciucuri decupate), în partea dreaptă, o piramidă de cutii de carton care poate fi escaladată ca un practicabil. Claire, o biată vagaboandă, sau o replică la *Nebuna din Chaillot*, poartă o rochie roşie şi ține în mână o mătură. Cuşca ascensorului e luminată. Sus, treptele sunt goale: în partea dreaptă, Pierre, fiul iubit, cu spatele la sală, schițează la pian câteva note nostalgice.

Nicio proiecție, nicio intervenție a camerelor de luat vederi în timpul celor şapte scene ce urmează. Teatrul şi-a restabilit drepturile, pentru a înfrunta cu mai multă forță, în una dintre ultimele scene, un video complet „domesticit" şi devenit complice. Imbricația teatru–video capătă aici expresia ei cea mai fluidă,

cea mai răscolitoare, unde poezia scenică lasă să treacă ca un frison fascicolul de electroni deveniți magici...

După plecarea alor săi, Claire se întreabă: „Şi eu? Eu, cine sunt?" În partea dreaptă a scenei, ascensorul, viu luminat, începe să coboare lent: în interior, ca într-un sicriu de sticlă şi de lumină, Clos-Martin stă drept, în ținută de seară, capă şi joben. Ascensorul se opreşte la nivelul primei scări a piramidei de cartoane. Clos-Martin avansează câțiva paşi pe acest eşafodaj şi, cu mişcări lente, începe să-şi scoată hainele sale de gală, azvârlindu-le din înaltul scărilor: mai întâi, o lungă eşarfă albă, floarea de la butonieră, mănuşile. Cu un gest de magician halucinat, îşi rupe în două bastonul şi lasă să zboare în aer o ploaie albă de confetti, care vor cădea lent în timpul lecturii ultimei sale scrisori (*„Je ne connais pas le nom du village... Il doit se trouver dans les montagnes de Verhoiansk"*, în estul Siberiei. Sau pe o insulă). În fine, el îşi scoate eleganta mantie neagră pe care o întoarce pe celalaltă față, de culoare cenuşie, ca o pătură grosolană de penitent; regăsim atunci prima sa ținută „mortuară", un soi de maiou şi pantalon, de un gri murdar şi grosolan.

Claire este aşezată pe jos, în partea stângă a scenei, cu scrisoarea lui Clos-Martin în mână, pe care acesta o declamă cu voce tare: *„Prietena mea Claire, dispar într-un vârtej de febră şi ciuruit de insecte... De-abia mai pot mişca degetele. Voi muri mâine..."*)

Camera 1, în partea stângă a scenei, îl filmează pe Clos-Martin din față (cu profilul către sală) şi Camera 3 o filmează pe Claire în Plan semiapropiat. Imaginile lor sunt juxtapuse pe marele ecran E. Confetti continuă să cadă din podul scenei, Martin rămâne singur în Prim-Plan, cu fața acoperită de zăpada fină de confetti.

De cealaltă parte a scenei, Claire a dat foc scrisorii.

Camera 3 filmează flăcările care apar în supraimpresiune pe marele Ecran, acolo unde persistă Prim-Planul imens al mortului. („Am ars, m-am mistuit, mă degaj ca un fum rău...") **Timp de cîteva clipe, vedem pe ecran chipul mortului mistuit de flăcări, apoi pe Ecran nu mai rămâne decât cenuşa neagră a hîrtiei arse şi un fum uşor.**

Actorul iese discret, în întuneric.

În timpul scenelor ce urmează (9 şi 10) cu abatele Mamiram şi Pierre, care rămâne pe trepte, vorbind la telefon, şi refuză să coboare pe platou, nu avem nicio intervenție video. Scena 11 din text e suprimată. Se aude soneria telefonului care răsună în vid şi lovitura de revolver care izbucneşte în întuneric. (Pierre s-a sinucis).

Ecranul se iluminează brusc, pe o imagine fixă, Pierre, copil, surâzător. Întuneric.

Mişcarea a cincea (înmormântarea) nu e anunțată de niciun insert luminos. Din înaltul piramidei de cartoane, Claire, acoperită de o largă cuvertură albă, asemenea capei unui Rege Lear nebun, priveşte trapa unde va fi îngropat Pierre.

Intervenție video: imagini înregistrate, nori în mişcare, **supraimpresiune** peste imaginea lui Pierre-copil.

Convoiul funerar, purtând impermeabile şi umbrele negre, rămâne încremenit în partea stângă a scenei pe gestul acuzator al soției lui Pierre, Paupiette, în vreme

ce Claire îl acoperă pe Pitou sub mantia ei, ca o ultima pradă. Imagini de nori şi cer albastru pe ecranul uriaş. SFÂRŞIT.

Reîntoarcerea la magia teatrului, în ciuda camerelor de filmare

Ne găsim oare în faţa unui spectacol hibrid, ezitând între scenă şi ecran, şi care lasă încă spaţii vaste, neacoperite de fascicolul electronic al camerelor video, sau dimpotrivă, ne găsim în faţa unei pledoarii în favoarea unei teatralităţi recucerite şi glorificate prin mijloace noi?

Recitind cronicile de la premieră, suntem surprinşi de neîncrederea care introduce şi explică toate rezervele, de reproşul implicit al unei „impurităţi" atribuite modei şi pe care nimic nu ar justifica-o. În acelaşi timp, dificultatea de percepţie e evidentă, mai ales pentru un public care nu era încă obişnuit cu spectacolele multimedia. Căci inventarul formelor şi al tipurilor de intervenţie tehnologice propus de Pintilie şi Boruzescu este, pentru epocă şi mai ales în teatrul instituţional, destul de larg, iar acest du-te-vino între scenă şi ecran e permanent.

Dar ceea ce face ca spectacolul lui Pintilie să fie diferit se găseşte în altă parte: într-o veche obsesie, tenace, care dă corp şi savoare teatrului său. Dintotdeauna, regizorului i-a plăcut să acumuleze detaliile, imaginile, energiile. Într-un text scris pentru programul de sală la *Pescăruşul* de Cehov, pe care l-a montat la Théâtre de la Ville în 1975, el preciza: „[...] utilizez o tehnică de regie prin care acumulez o mulţime de detalii. Prin această acumulare, această concentrare de detalii chiar imperceptibile, sper să ajung la magie". Astfel, în *Dincolo de nori*, tehnica video, cu multitudinea sa de intervenţii tehnice, apare ca un alt mijloc, radical şi precis, la care regizorul apelează pentru a atinge o anume formă de teatru „magic", oscilând între realitate şi fantastic, şi unde tragicul se diluează în umor. Un mod neaşteptat de a conduce spectatorul într-un dispozitiv, tehnologic şi rebarbativ pentru „puriştii" scenei, dar care nu e decât o formă deghizată a vechii formule de teatru în teatru. Camerele de filmare, ecranele, acumulează detalii, aduc probe, reîncarcă energiile. Astfel, obligând publicul să intre în cursa sa electronică, Lucian Pintilie nu face decât să întărească puterile teatrului, exacerbând puterile sale magice. Pe scurt, tehnica video există aici doar pentru a augmenta o teatralitate triumfătoare. A fost, poate, una dintre ultimele tactici de „manipulare" ale acestui creator venit din Est, înainte de a trece la un alt capitol, de a ne readuce la teatru, făcându-se în acelaşi timp că utilizează noile tehnologii la modă.

Fişă tehnică şi distribuţie:

Théâtre de la Ville – Dincolo de nori. Epopee burgheză în cinci Mişcări (Il faut passer par les nuages. Epopée bourgeoise en cinq Mouvements) **de François Billetdoux. Regia: Lucian Pintilie. Colaborare la regie şi lumini: Serge Peyrat. Decoruri şi costume: Radu şi Miruna Boruzescu. Cameramani: Pascal Maga, Thierry Tartas, Marc Thomas. Realizator video: Bruno Prothon. Zid de imagini: JVR Jongenelen Video Roosendal. Diapozitive: Gilles Abegg. Interpreţi: Michelle Marquais, Laurent Grevill, Vincent Perez, Christian Blanc, Jean-Luc Bideau, Michèle Goddet... Reprezentaţii: 3 martie–2 aprilie 1988.**

Il faut passer par les nuages a fost creată în premieră pe 22 octombrie 1964 la Odéon-Théâtre de France, în regia lui Jean-Louis Barrault, cu Madeleine Renaud în rolul principal. Decorurile erau semnate de René Allio şi Claude Lemaire.

***Liliana ALEXANDRESCU* (Amsterdam)**

Robert Wilson sau sortilegiile postmoderne ale cutiei scenice

Într-un eseu din 1908, Pirandello remarca: „De fapt, ce este scena altceva decât o mare imagine vie în acțiune?"[1] Această reflecție se asociază prin excelență, pentru mine, cu spectacolele lui Robert Wilson, poate pentru că, neieşind niciodată din spațiul consacrat (inclusiv avanscena) al dreptunghiului mai mult sau mai puțin vast care limitează şi închide asupra ei însăşi scena frontală, ele se prezintă, în primă instanță, ca nişte „tablouri vivante", ca nişte mari ilustrații anunțând o temă sau o idee. Mă gândesc, de exemplu, la neuitata primă scenă din *CIVIL war'S (Războaie civile),* văzută la Köln în 1981, cu cele două personaje, femeie şi bărbat, în costume de cosmonauți, suspendați pe scările lor interplanetare, plutind între continente, apropiați şi izolați, conversând de la distanță, cu voci de roboți, prin *walkie-talkie*, şi la privirile spectatorilor, lipite de peretele iluzoriu al acestui imens acvariu luminos, unde aveau să apară mai târziu (printre alții) Voltaire, Frederic cel Mare pe un cal alb, Ducele de Burgundia, un mic toboşar, un soldat din războiul civil american (păpuşă mecanică), o familie americană exemplară într-o bucătărie model... Se află aici, încă de la început, elementele (aparent disparate) ale unei meditații (postmoderne) asupra istoriei (orice istorie e o istorie contemporană).

Despre calitatea picturală a mizanscenelor lui Wilson, teoreticiana germană Erika Fischer-Lichte notează: „Teatrul lui reflectă, fixează, perpetuează, ca să zic aşa, momentul însuşi în care corpul actorului se pregăteşte să treacă din spațiul scenic în suprafața plată a picturii, în care caracterul tridimensional al corpului e pe punctul de a se topi în suprafața picturii..."[2] În spectacolele lui Bob Wilson pe care le-am văzut în decursul anilor, nu pe video sau la televiziune, ci în sală (începând cu *I was sitting on my Patio this Guy appeared I thought I was hallucinating* la Stadsschouwburg (Teatrul oraşului) din Amsterdam, în 1977, şi până la *Hamlet, a Monologue*, la Muziektheater, douăzeci de ani mai târziu, în 1997 şi tot acolo *Doamna Butterfly*, în 2007), relația spațială dintre public şi scenă a fost aceeaşi: spectacolul se desfăşura întotdeauna în fața publicului, în aşa-zisa „cuşcă italiană". Jocurile lui în spațiu liber, Wilson le-a exersat mai ales în expozițiile/instalațiile pe care le-a montat, de exemplu: la Paris, la Centrul Georges Pompidou, *Mr. Bojangle's Memory. Og son of fire* (1992) sau la Rotterdam, la Muzeul Boymans-van Beuningen, *Portrait-stil life-landscape* (1993). Acolo vizitatorul era admis să se plimbe prin arsenalul scenografic wilsonian şi circula prin domeniul rezervat, spațial şi mental, al artistului. „Un rebus, greu de narațiuni întrețesute", spunea un critic francez după ce a parcurs instalația pariziană. „Ca un Pompei *fin de siècle*, în tăcerea catastrofei, expoziția e o mărturie a rațiunii postmoderne a unui artist care a trăit naufragiul modernității."[3]

Cât despre mizanscenele lui, Robert Wilson a dezvoltat toate extremele viziunilor lui, ale căutărilor, ale operei lui, în interiorul cadrului scenic, a acelei

Bob Wilson, Tom Waits şi, în centru, William Burroughs

„Guckkastenbühne" proprie miraculosului şi artificiului, de la maşinăriile teatrale din secolele XVII / XVIII până la performanţele contemporane ale tehnologiei digitale. În acest sens, îmi propun să abordez aici două dintre creaţiile lui reprezentate la Amsterdam: *De Materie (Materia),* operă a compozitorului neerlandez Louis Andriessen (1989) şi *The Black Rider (Călăreţul Negru),* un „musical" sulfuros de genul „horror" (bazat pe un scenariu utilizat în 1821 de Carl Maria von Weber în opera sa *Freischütz*), realizat în colaborare cu scriitorul William Burroughs şi cu cântăreţul şi compozitorul de rock Tom Waits (1991). Aceste două înscenări prezintă amândouă anumite mărci distinctive ale universului teatral wilsonian.

De Materie *(Materia)*

La începutul anilor '80, Andriessen se hotărăşte să compună o operă muzicală de anvergură, care ar avea ca temă raporturile între spirit şi materie privite din diferite unghiuri de vedere – temă dificilă, dar nu surprinzătoare în aceste zone ale Nordului, încă bântuite de umbra severă a lui Calvin şi a dezbaterilor teologice. Temă, de asemenea, care n-a putut să-i displacă moralistului texan Wilson, a cărui fizionomie îi sugera, în 1991, unui comentator francez imaginea unui pastor, „omul unei austere funcţii ecleziastice a cărui rigoare fără îndoială că o are. Dar nu rigiditatea."[4] În luna mai 1988, primele trei părţi ale operei sunt gata. Compozitorul se întâlneşte abia atunci cu Robert Wilson, în vederea creaţiei scenice.

Wilson îi sugerează, pentru a patra parte (care nu e încă începută), texte de doamna Marie Curie, ca oferind o sinteză de ştiinţă şi emoţie (Marie Curie mai apăruse ca personaj episodic într-una dintre versiunile spectacolului *Civil War'S*, trecând cu bicicleta printr-o grădină submarină). În decembrie 1988, opera e terminată în întregime, iar repetiţiile cu Bob Wilson încep: premiera are loc pe 1 iunie 1989, la Muziektheater (Teatrul de operă) din Amsterdam.

Libretul *Materiei*, „operă în patru acte", consistă dintr-un colaj, distribuit în patru serii de texte legate (cu excepţia parţială a ultimului) de istoria şi de existenţa fizică şi spirituală a Ţărilor de Jos.

Astfel prima parte cuprinde:

- *Declaraţia de independenţă (Plakkaat van Verlatinge)* din 1581, document oficial care anulează supunerea faţă de regele Spaniei Filip al II-lea şi proclamă Republica Olandeză Unită, reprezentată de aci înainte prin prinţul de Orania;
- fragmente extrase din tratatul unui anume Witsen despre *Construirea corăbiilor (Scheepsbouw en bestier),* apărut în 1690 (aceste texte sunt cântate de cor şi acompaniate de orchestră);
- pasaje din cartea lui Gorlaeus *Ideae Physicae* (1651), care conţine rudimentele unei teorii atomice opusă învăţămintelor bisericii catolice (rolul lui Gorlaeus e cântat de un tenor).

Partea a doua, dominată de lungul solo al sopranei, reia aproape toată *Viziunea a 7-a* a poetei mistice Hadewijch (născută în Brabant) din secolul al XIII-lea. În partitura sa, compozitorul a integrat un plan al plafonului catedralei din Reims (evocat în decor printr-un mare panou vertical în fundal şi printr-o fină reţea orizontală transportată pe scenă de o procesiune de femei/călugăriţe);

muzica urmează pas cu pas deplasarea lui Hadewich şi a cetei feminine în nava bisericii.

Partea a treia se referă la pictorul Mondriaan şi la revista lunară *De Stijl* (Stilul), înfiinţată în 1917 la Leyden de către pictorul şi poetul dadaist Theo van Doesburg. Corul cântă texte teoretice despre superioritatea liniei drepte, în timp ce o dansatoare povesteşte, vorbind, pe un ritm de *boogie-woogie*, amintiri despre Piet Mondriaan la Laren (în Olanda) şi la Paris.

Partea a patra combină pasaje (vorbite) din jurnalul doamnei Curie la moartea soţului ei, Pierre Curie, cu un discurs al ei despre importanţa radiumului şi cu 4 terţine scoase din două sonete ale poetului olandez Willem Kloos (1859–1938) despre dragoste şi moarte (cor şi orchestră).

Neîncetatul du-te-vino dintre gândirea muzicală şi procesul de vizualizare scenică e mereu prezent, strategia wilsoniană se face permanent simţită în interiorul carcasei sonore. Structura însăşi a *Materiei*, cu cele patru părţi egale, aminteşte de „opera" (sau de spectacolul pe care îl desemna Bob Wilson ca atare) *A Letter For Queen Victoria (O scrisoare pentru regina Victoria)* din 1974. „Mă gândeam la cifra patru – cele patru acte, cuartetul de coarde şi cele patru personaje...", scrie el în prefaţa la textul publicat[5], asociată cu cele patru unghiuri ale anumitor figuri geometrice şi cu linia care le trasează şi le închide: „Îmi plac liniile drepte. Ca un dreptunghi, care este cadrul scenei – ştiţi, proporţiile acelea clasice. Sau ca un plic – numai linii drepte."[6] E interesant să comparăm acest pasaj cu textul interpretat de cor în partea a treia a operei *Materia*: „Linia unui cerc perfect nu este o perfecţiune de prim ordin... Linia dreaptă perfectă e linia perfectă... Figura obiectivă a perfecţiunii de prim ordin este figura unghiului drept..."[7] Aceste cuvinte aparţin teoreticianului M. H. J. Schoenmakers (1875–1945), prieten şi partener de discuţii cu Mondriaan, şi el obsedat de suprafeţele cu unghiuri drepte. „Timpul vertical, spaţiul orizontal", notează Frédéric Maurin în cartea sa despre Robert Wilson, construind astfel un dreptunghi care implică dimensiunea temporală şi urcă drept la zenit. „Luând linia drept cuvânt de ordine, regizorul devine topograful propriului său univers, după ce a fost pictorul imaginilor, arhitectul formelor, muzicianul repetiţiilor lui."[8]

Robert Wilson numise *Scrisoarea pentru regina Victoria* o „operă" pentru că, zicea el, „totul se petrece în acelaş timp, ca în opere sau ca în viaţă."[9] Paradoxal, compozitorul Louis Andriessen socoteşte că lucrarea sa *De Materie* se îndepărtează de gen: „Bucata n-are nimic de-a face cu opera, e în ea o soprană, e şi un tenor, dar soprana nu e îndrăgostită de tenor şi baritonul nu e gelos."[10] Andriessen voia astfel să se distanţeze de un stereotip şi să sugereze că e vorba de o formă mai deschisă. De fapt, acest colaj de texte, care începe în plină vitalitate, trece prin extaz şi prin căutarea cerebrală şi se sfârşeşte cu un doliu, comportă o tensiune a cărei linie dramatică îşi are punctele culminante şi căderile. Bob Wilson a introdus de altminteri un personaj care perturbă şi totodată leagă între ele nivelurile temporale şi care atrage atenţia de la început prin costumul „anacronic": o femeie cu pălărie şi taior negru, cu ciorapi albi şi pantofi negri cu toc înalt, care are aerul unei femei de afaceri din secolul al XX-lea şi care traversează, mereu la fel îmbrăcată, toate părţile operei şi toate epocile – maestru de ceremonie oarecum misterios care organizează spaţiul şi ordonează coregrafia actorilor. Aceştia circulă surprinzător dintr-o zonă în alta, alternând de la un moment la altul funcţia de eroi principali cu aceea de figuranţi

şi invers. Încă necunoscută publicului, Hadewijch apare fugitiv în prima parte, ca şi doamna Curie care participă la o „lecţie de anatomie" rembrandtiană alături de Gorlaeus. Mort de tânăr în 1612, Gorlaeus revine în partea a patra, înveşmântat în alb ca într-un linţoliu, printre figuranţii convoiului funebru al lui Pierre Curie. O asemenea premeditată sincronizare de epoci şi personaje e mărturia aceluiaşi *Zeitgeist* postmodernist.

Scena e aproape întotdeauna goală, când şi când diverse ecrane sau accesorii (scaune, canapea, barcă) o despică sau o punctează, ca şi luminile minuţioase şi savante, semnate şi ele Bob Wilson. Tot spectacolul poartă amprenta stilului wilsonian, până la faimoasele lui *knee-plays*, intermedii care articulează diferitele părţi şi care se petrec în avanscenă. Sunt momente de farsă populară, de un grotesc de bâlci extrem de stilizat, jucate de doi sau trei actori, ale căror acţiuni sunt extrase dintr-un soi de „benzi desenate" ale unui autor anonim olandez din secolul al XVII-lea.

Să zboare prin aer, să planeze acolo, între podea şi plafon, într-o plutire miraculoasă, li se întâmplă deseori anumitor personaje şi obiecte în înscenările lui Robert Wilson. În partea a doua a operei, consacrată poemelor erotice de dragoste divină ale lui Hadewijch, către sfârşit, cântăreaţa se desprinde de spaţiul terestru şi este purtată spre cer cu o barcă în formă de migdală, urmând, în ascensiunea ei, urcuşul progresiv al sunetelor şi exprimând literalmente metafora zborului mistic.(Conform aceluiaşi principiu, morţii vor ieşi din pământ, adică din podeaua teatrului, ca Frederic cel Mare pe calul lui în *Civil War'S*).

În fine, proliferarea unui personaj, ca într-un coşmar, sub efectul unui şoc care i-a spintecat şi divizat identitatea, iată încă o metaforă scenică (recurentă în universul lui Robert Wilson) care încearcă să vizualizeze invizibilul şi să traducă în lumea fizică traumatismele lumii morale.Toată partea a patra a *Materiei* se desfăşoară sub semnul morţii lui Pierre Curie. Mai multe ipostaze ale doamnei Curie şi ale soţului ei decedat, îmbrăcaţi în negru, dar cel mai adesea într-un alb ca de marmură, asemenea statuilor dintr-un cimitir „fin de siècle", evoluează separat, în cupluri sau în grup – balet macabru într-un clar-obscur lunar. Una din aceste doamne Curie trece pe bicicletă, o alta, luată în braţe de soţul ei, e aşezată de el pe o bancă, o alta perorează în faţa unui pupitru, ascultată de oameni de ştiinţă, altele stau nemişcate în umbră. Din când în când, gesturile subit neregulate ale unei dansatoare revelă dezordinea din spiritul doamnei Curie, care stă în faţa ei, imobilă. Şi toate astea sub fascinaţia durerosului text extras din *Jurnalul intim* al Mariei Curie sau din sonetele poetului olandez: „Dorinţă fără sfârşit..., unită cu tine, călătorind împreună cu tine în eternitate...". Astfel, laitmotivele wilsoniene se fac şi se desfac, totul este, într-un sens, simultan, prezent/absent, visat. E mereu aceeaşi lentă „deconstrucţie a perspectivei teatrale" de care vorbeşte Giovanni Lista cu privire la spectacolele lui Wilson. Imagini, cuvinte, zgomote, muzică ţes un discurs „polifonic creator al unui imaginar multiplu".[11] Regăsim aici trăsăturile caracteristice care disting, după Erika Fischer-Lichte, literatura şi arta postmoderniste în general şi care se manifestă „foarte acut în teatrul postmodern al lui Robert Wilson": dezintegrare a personajelor dramatice la nivelul semantic, „incoerenţă", creştere la întâmplare, fragmentare, hibridare la nivelul sintactic, totalul fiind livrat cititorului/spectatorului, „care trebuie singur să decidă cum să

reacționeze față de componentele oferite".[12] Fără să se refere explicit la post-modernism, Frédéric Maurin se apropie deseori de acest concept. În cursul unui dialog cu Umberto Eco, Wilson spusese: „Gândirea noastră funcționează ca o telecomandă".[13] Citând această declarație, Maurin o dezvoltă într-un comentariu în jurul „paradigmei zapingului". Autorul discursul (literar, teatral) creează „zapând", așa după cum „telespectatorul, manipulând telecomanda, pune cap la cap fragmente din diferite programe și improvizează, prin montajul lui, o emisiune unică, derulându-se numai sub ochii lui."[14]

The Black Rider. The Casting of the Magic Bullets.

(Călărețul Negru. Turnarea gloanțelor magice)

O fotografie, care are aerul că a fost luată acum un secol, într-un atelier al vremii, în Kansas City sau în Chattanooga, ne oferă portretul celor trei creatori ai acestui superb spectacol: Bob Wilson, în picioare, în sumbru costum de clergyman; Tom Waits, la stânga lui, cu o coafură savant zbârlită, cu bluza deschisă la gât, cow-boy trubadur, star al unui program de „country-and-western"; așezat în fața lor, cu pălăria pe cap, cu bastonul sprijinit de picior, cu palmele apăsate pe genunchi, William Burroughs (a se vedea foto, pag. 119).

Această foarte frumoasă fotografie (datorată lui Ralf Brinkhoff), absolut apropriată trio-ului pe care ni-l prezintă, a apărut într-un ziar olandez (*De Uitkrant*) în mai 1991, cu ocazia turneului la Amsterdam a vestitului Thalia Theater din Hamburg. Ea ajunge, prin tot ce sugerează, până la straturile profunde ale interculturalului: aceşti trei americani, veniți de pe celălalt țărm al Oceanului, din domenii diferite, au lucrat împreună în plină legendă europeană, legată de străvechi tradiții folclorice, restituindu-i cu finețe şi strălucire, pe o scenă germană, o viață nouă, independentă de limitările istorice şi geografice, şi un destin artistic.

Asemenea contacte de la o cultură la alta, de la un continent la altul, avuseseră loc de multe ori: astfel, cunoscuta povestire a lui Washington Irving (1783–1859), care se găseşte în mai toate cărțile şcolare americane, ca şi într-un film de Walt Disney: *The Legend of Sleepy Hollow* (*Legenda din Sleepy Hollow*) din 1820, prin care trece silueta unui călăreț malefic, nu este decât o reluare a baladei *Der Wilde Jäger* (*Vânătorul sălbatic*) a neamțului Gottfried August Bürger (1747–1794), poet din epoca „Sturm und Drang". În această nobilă descendență a unor artişti şi scriitori americani, descendența/linia unui Edgar Allan Poe, a unui Henry James se înscrie/leagă , după mine, Robert Wilson. El însuşi a declarat: „Eu lucrez în tradiția secolului al XIX-lea... Nu mi-a fost niciodată frică să folosesc elemente ale trecutului".[15] În *Black Rider* el reia şi reface, în felul lui, vechiul scenariu din *Freischütz* de Carl Maria von Weber despre pactul cu diavolul şi despre gloanțele vrăjite („Freischütz" în traducere literală înseamnă „trăgător la țintă liberă"; paradoxal, aici, împuşcătura „liberă" e dinainte programată să atingă ținta şi să omoare persoana aleasă de diavol). Weber descoperise acest subiect într-o culegere intitulată *Gespensterbuch* (*Cartea fantomelor*), publicată la Leipzig în 1810 de Apel şi Laun. În basmul pe care l-a ales: *Der Freischütz,* reapărea un personaj mult mai vechi: Vânătorul negru, în timp ce legenda gloanțelor magice mergea până la tratatul *Malleus Maleficarum* din 1486. Scriind libretul operei lui Weber, Friedrich Kind a încercat să atenueze violența povestirii originale, retuşându-i

deznodământul: împuşcătura finală n-o va mai ucide pe logodnica vânătorului, ci pe falsul prieten care a iniţiat pactul cu diavolul. Acest *happy ending* moralizator era mai pe gustul publicului din epocă.

În *Black Rider*, Bob Wilson a revenit la „versiune dură" a legendei, alegând drept surse de inspiraţie cele două texte publicate şi în caietul-program al reprezentaţiei: *Der Freischütz. Eine Volkssage von August Apel und Friedrich Laun* (*Trăgătorul la ţintă liberă*. Legendă populară de August Apel şi Friedrich Laun) şi *The Fatal Marksman* (*Trăgătorul fatal*) de Thomas de Quincey (1785–1859), autorul celebrelor *Confessions of an English Opium-Eater* (*Confesiunile unui mâncător de opium englez*) apărute în 1821, şi precursor al „paradisurilor artificiale" baudelairiene. William Burroughs (născut la St. Louis, Missouri, în 1914) este un „frate" tardiv al aşa-numiţilor „poètes maudits" (poeţi blestemaţi). Student la Harvard, apoi jurnalist, autor de scrieri publicitare şi detectiv privat, încă din 1944 începe să se drogheze. Acest „pact cu diavolul" îi va afecta destinul. După ce şi-a omorât accidental soţia cu o armă de foc, duce ani de-a rândul o viaţă de vagabond, rătăcind prin America de Sud şi prin regiunea Amazonului. Între timp, însă, scrie şi îşi publică în 1953 primul roman: *Junkie: Confession of an Unredeemed Drug Addict* (*Junkie: Confesiunea unui drogat impenitent*). O cură de dezintoxicare la Londra îl scapă de drog, a cărui experienţă teribilă va lăsa însă urme de neşters în opera lui. El, „scriitorul cel mai halucinat din generaţia beat"[16], venit din Kansas la chemarea lui Robert Wilson, sub semnul Călăreţului Negru, este, aşadar, cel care îi va furniza texte pentru spectacol – între altele poemul *George Schmid*, al cărui subiect e înrădăcinat în propria lui existenţă: „You see, some bullets is special for a single aime" (Vedeţi, anumite gloanţe sunt făcute pentru o singură ţintă).

Celălalt colaborator al lui Wilson, compozitorul şi interpretul Tom Waits, un fel de Kurt Weil postbrechtian de stil american, a debutat în anii '70 cu cântece de o virulenţă deziluzionată, exprimând sarcasmul şi nostalgiile marginalilor. Opera lui Bob Wilson a fost pentru el o revelaţie: „Imaginile scenice ale lui Wilson mi-au permis să contemplu ca prin nişte ferestre o frumuseţe strălucitoare care mi-a schimbat ochii şi urechile pentru totdeauna. Wilson este un inventator, într-o călătorie de descoperire în adâncul pădurilor gândirii şi spiritului, iar procesul lui de lucru este inocent şi respectuos".[17]

Această integritate a demersului artistic şi această angajare pasionată a celor trei creatori ai spectacolului *The Black Rider* explică aura ei de operă de artă unică în genul ei, de o calitate incomparabilă. Un spectacol în care efectele *hi-tech* antrenează, în caruselul lor luminos, o scenografie wilsoniană purificată, cu obiecte care uneori se ridică şi planează la câţiva metri deasupra solului, cu personaje care par ieşite din arsenalul expresionist al filmului mut şi care privesc spre public de sub un machiaj îngroşat, patetic şi grotesc. Sosirea zgomotoasă a Diavolului la răspântia de drumuri, legănându-se în aer deasupra victimei lui şi cântând cu o voce ţipătoare de fals profet, în izbucnirile unui exhibiţionism tehnologic demn de un Michael Jackson; sau dimpotrivă, în scena tragerii cu puşca şi a omorului, mişcările încetinite într-un *rallentando* bine dozat; siluetele voalate ale logodnicei multiplicate şi de nerecunoscut, ca şi atâtea alte momente magnifice din *Black Rider*, nu fac decât să confirme mărturia lui Tom Waits. „Magia scenică e făcută din toate stilurile, care se amestecă într-o paradă dezlănţuită".[18]

În cursul primei lui şedinţe de lucru cu ansamblul teatrului din Hamburg, Wilson a explicat încă odată concepţia lui despre textul dramatic: pe scenă, nu cuvintele sunt acelea care povestesc acţiunea, ci imaginile; acţiunea e povestită vizual; cuvintele nu trebuie să se refere la acte, nu trebuie să le ilustreze, să le dedubleze... ele trebuie să plutească deasupra lor ca nişte nori, *«dreamy, floating texts...»*[19] Ceea ce presupune şi o imensă margine de visare oferită spectatorilor, care vor urma aleile secrete ale propriului lor imaginar. Am putea să le citãm o frază a marii coregrafe americane Martha Graham, pe care Robert Wilson o spunea actorilor de la Thalia Theater: *„Atunci când vă rotiţi, tot Universul se roteşte cu voi."*

NOTE

[1] Luigi Pirandello, „Illustrateurs, acteurs et traducteurs". În: *Choix d'essais*, Denoël, 1968, p. 173.

[2] Erika Fischer-Lichte, „The Aesthetics of Disruption. German Theatre in the Age of the Media." În: *The Show and the Gaze of Theatre*. A European Perspective, University of Iowa press, 1997, p. 106.

[3] Thierry Grillet, „Mr. Bojangle, vous conaissez?" În: *Le magazine*, bimestriel d'information artistique et culturelle édité par le Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Nr. 65/1991, p. 7.

[4] *Ibid.*, p. 4.

[5] În: *The Theatre of Images*. The John Hopkins University Press, Baltimore and London, 1996, p. 48.

[6] *Ibid.*, p. 47.

[7] Libretto. În: *De Materie*. De Nederlandse Opera, 1989, p.99.

[8] Frédéric Maurin, „La forme latente d'une ligne continue". În: *Robert Wilson. Le temps pour voir, l'espace pour écouter*. „Le temps du théâtre". Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, 1998, p. 165.

[9] *The Theatre of Images*, *ed. cit.*, p. 49.

[10] Citat de olandezul Alcedo Coenen în articolul său „De Materie, een muzikaal essay met theatrale illustraties"[De Materie, un eseu muzical cu ilustraţii teatrale]. În: *De Materie*, *ed. cit.*, p. 22.

[11] Giovanni Lista, „Le baroque et l'image". În: *La scène moderne*. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle, Éditions Carré, Paris, 1997, Actes Sud, Arles, 1997, p. 258.

[12] Erika Fischer-Lichte, „Avant-garde and Postmodernism". În *op. cit.*, p. 269.

[13] Citat de Frédéric Maurin în *op. cit.*, p.171.

[14] Frédéric Maurin, *op. cit*, p. 171.

[15] Laurence Shyer, „Ik werk in de 19e eeuwse traditie". În: *Museumjournal*, Nr. 6/1983, pp. 349–350.

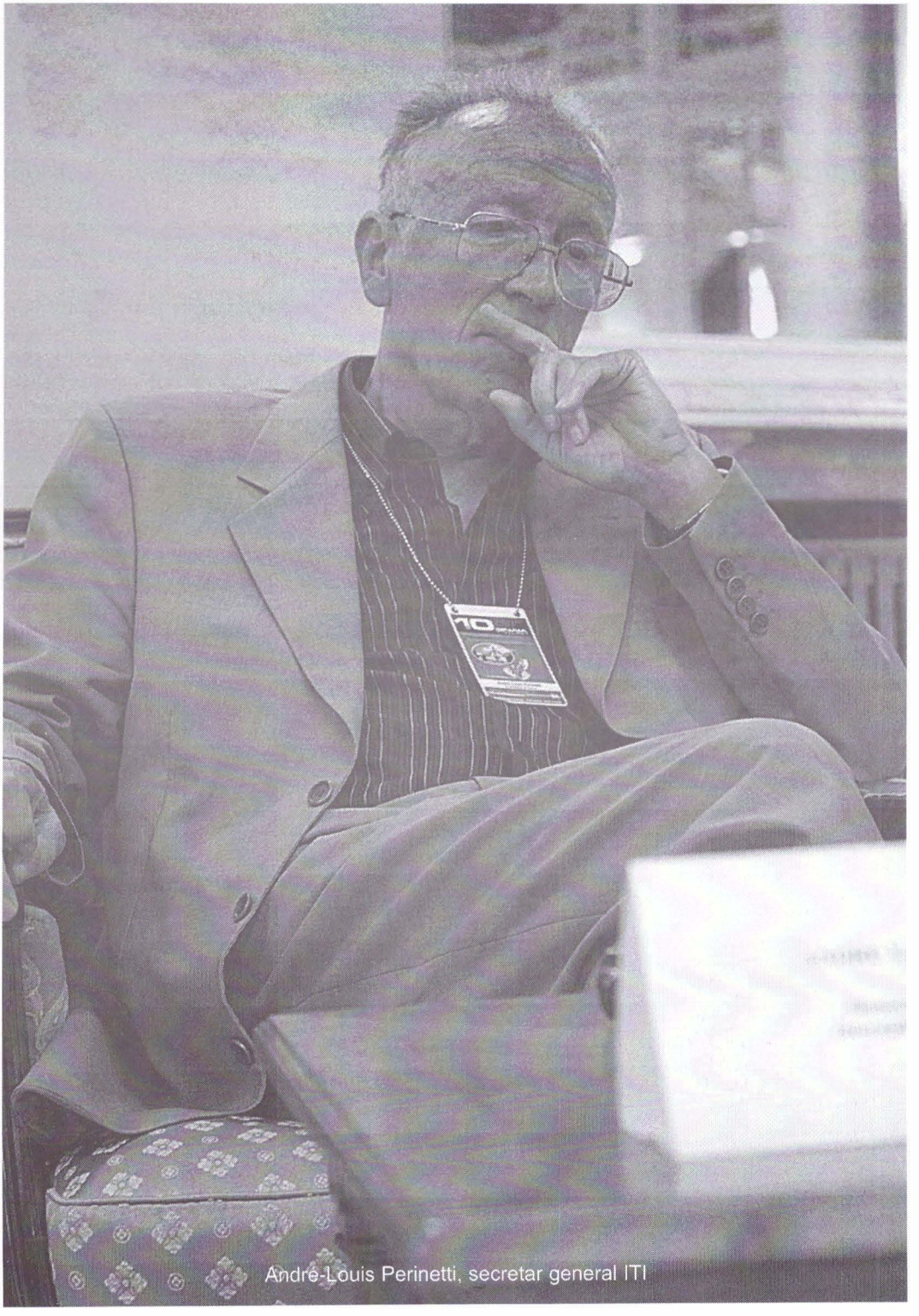
[16] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 257.

[17] Caietul CD-ului 8 021/518 559-2, *The Black Rider*. Produced by Tom Waits, Islands Records Inc., 1993.

[18] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 257.

[19] Cuvinte extrase din emisiunea video realizată de Televiziunea germană: *The Black Rider*. Dokumentation *Der schwarze Reiter*. Theo Jansen/Ralph Quinke. WDR, 1989, VHS, 30 minute.

Acest articol a apărut iniţial în limba franceză, sub titlul: „Robert Wilson ou les sortilèges postmodernes de la scène à l'italienne", în volumul: Théâtre et arts plastiques – entre chiasmes et confluences. *Presses Universitaires de Valenciennes (PUV), 2002, pp. 111–120 (Recherches valenciennoises No. 10) şi va apărea în volumul* „Mănuşa prinţului. Teatrul dincolo de modern" *de Liliana Alexandrescu, editat de Fundaţia Culturală „Camil Petrescu",* ca supliment al revistei *Teatrul azi.*



André-Louis Perinetti, secretar general ITI

UNESCO – ITI: 10 ANI

Ludmila PATLANJOGLU

Un Avignon studenţesc

În această vară, Sinaia a găzduit o ediţie-maraton a **Catedrei UNESCO – ITI**. Numeroşi participanţi, invitaţi de elită, producţii şi un festival de teatru au onorat zece ani de existenţă ai acestei instituţii. Ea s-a născut la Paris, în 1997, în urma unui acord între Federico Mayor – director general UNESCO şi Andre Louis Perinetti – secretar general ITI.

Obiectivul activităţii: crearea unei reţele şi a unui program internaţional de pedagogie teatrală. În acest arc de timp, conducerea managerială i-a revenit directorului Catedrei UNESCO – ITI, prof. univ. dr. Corneliu Dumitriu. Rezultatele cu care s-a prezentat asistenţei profesorul şi echipa sa de colaboratori, în acest moment al bilanţului, au fost impresionante: 2500 de studenţi şi 400 de dascăli din 47 de ţări au lucrat împreună în ateliere; s-au editat 45 de DVD-uri cu demonstraţii pedagogice din 27 de şcoli de prestigiu; s-au publicat sute de studii, articole în revista *Theater Studies Magazine*; s-au organizat Festivaluri Mondiale al Teatrului la Atena (2002), Tampico (2004), Manila (2006); s-au inaugurat sedii regionale UNESCO –ITI la Shanghai, Veracruz şi Manila.

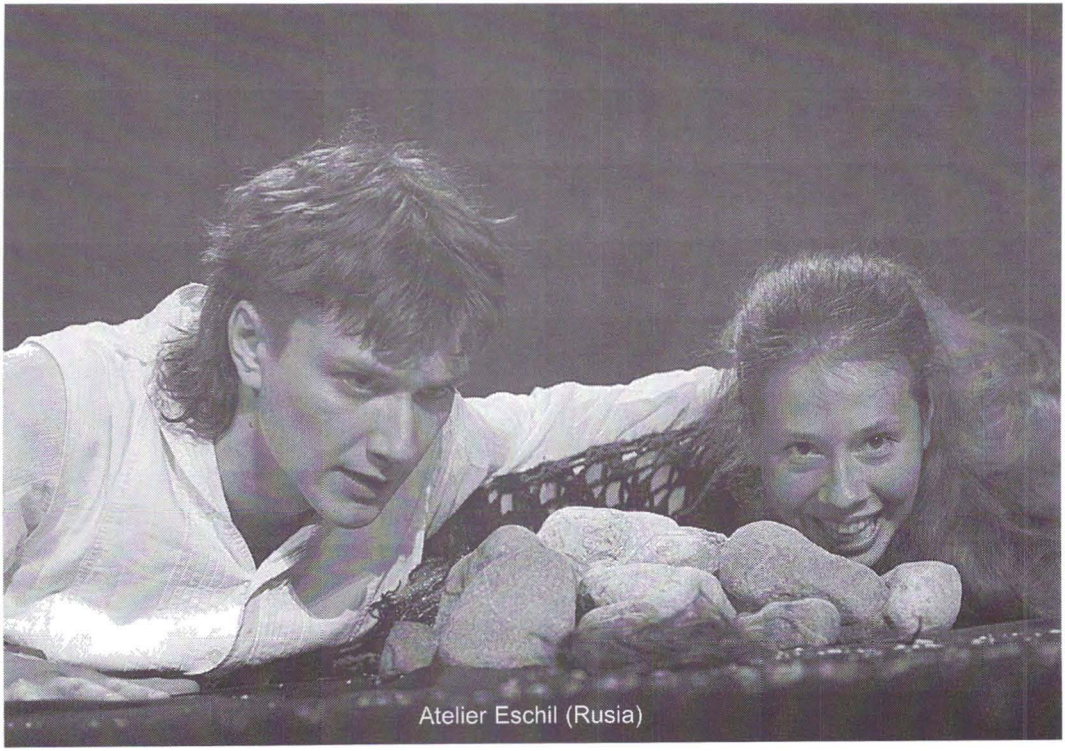
Embrionul creator al acestei instituţii a fost Sinaia, „un Avignon studenţesc" – aşa cum îl numeşte prof. Corneliu Dumitriu. Un nume-blazon meritat de acest spaţiu unde învăţământul teatral a putut exista dincolo de frontiere într-un context internaţional, un laborator uman unde maeştrii şi tinerii s-au informat şi s-au format. O şansă de inspiraţie şi de împrospătare, de depăşire a prejudecăţilor didactice, a rătăcirilor profesionale pentru educatori.

În acest sens, un rol catalizator l-a avut regizoarea Cătălina Buzoianu, în calitate de coordonator al atelierelor. Întâlnirile au avut ca emblemă cultul tradiţiei şi cultul noului. Eschil, Sofocle, Euripide, Shakespeare, Cehov, Ibsen, Lorca, Ionescu au fost supuşi provocărilor modernităţii.

Dascălii invitaţi – spirite iubitoare de tradiţie, dar acomodaţi cu era informatică şi cu termenii-cheie ai societăţii postindustriale, adaptaţii epocii actuale. De altfel, şi la această ediţie jubiliară tema atelierelor a fost *„Sentimentul urii în «Electra»"* şi *sentimentul iubirii în «Romeo şi Julieta»"*. Ceea ce a încântat participanţii au fost elementele de arheologie din diferitele culturi teatrale şi felul cum hrănesc ele metodele de pedagogie ale momentului. A cucerit lectura lui Shakespeare şi Eschil în viziunea Universităţilor din Mexic, Iran, Peru, ca şi strălucitoarea şi inedita operă cu *Tartuffe* de Molière prezentată de Academiei de Dramă din Beijing. În aceste producţii ca şi în atelierele carismaticilor profesori Nicholas Barter (Royal Academy of Dramatic Art, Londra) şi James Bunduy de la Yale School of Drama (New Haven, S.U.A.) tradiţia nu era o referinţă ornamentală, muzeală, ci un factor regenerator revitalizant.

Evaluând rezultatele acestor 10 ani, profesorul Manfred Beilhartz –preşedintele Institutului Internaţional de Teatru – remarca „impactul deosebit al atelierelor şi cursurilor de vara asupra comunităţii teatrale internaţionale". În acelaşi sens, André-Louis Perinetti – Preşedintele Consiliului Internaţional al Catedrei Internaţionale UNESCO – sublinia că „spiritul lumii de azi care implică dialogul şi interferenţa între culturi s-a mutat şi în învăţământ prin activitatea Catedrei UNESCO – ITI pe mapamond". Jennifer Walphol – secretar general, reliefând reuşita exemplară a profesorului Dumitriu spunea că „ce s-a câştigat prin activitatea UNESCO – ITI a fost o înţelege reciprocă şi o consideraţie reciprocă". Ca o încununare a acestor aprecieri pozitive, a fost şi parafarea oficială la Sinaia, în prezenţa acestor oaspeţi de elită, a Consorţiului Catedrei UNESCO – ITI ce reuneşte cincisprezece şcoli de teatru de înalt nivel din: China, Australia, India, Polonia, Bulgaria, Rusia, Marea Britanie, Germania, Ucraina (membri fondatori), Japonia, Coreea de Sud, Mexic, S.U.A. (membri asociaţi). Primele acţiuni ale Consorţiului, anunţate de prof. Corneliu Dumitriu, vor fi: organizarea unui Masterat de Teatru Internaţional, un program de *visiting professor*, un proiect de cercetare ştiinţifică a Operei din Beijing şi a Teatrului indian, însoţit de elaborarea unor materiale didactice (carte, film, DVD, CD-uri).

Printr-o suită de spectacole, Catedra UNESCO – ITI a fost în aceşti zece ani şi o rampă pentru promovarea valorilor teatrului românesc în ţară şi peste hotare. Dintre montările realizate, remarcăm premiera mondială cu *Primul om* de Albert Camus, care a avut loc la Lourmarin – localitatea unde este înmormântat scriitorul şi unde locuieşte în prezent fiica sa – urmată de turnee la: Paris, Marsilia, Bucureşti, Bruxelles. O creaţie-eveniment semnată de Cătălina Buzoianu, avându-i ca



Atelier Eschil (Rusia)

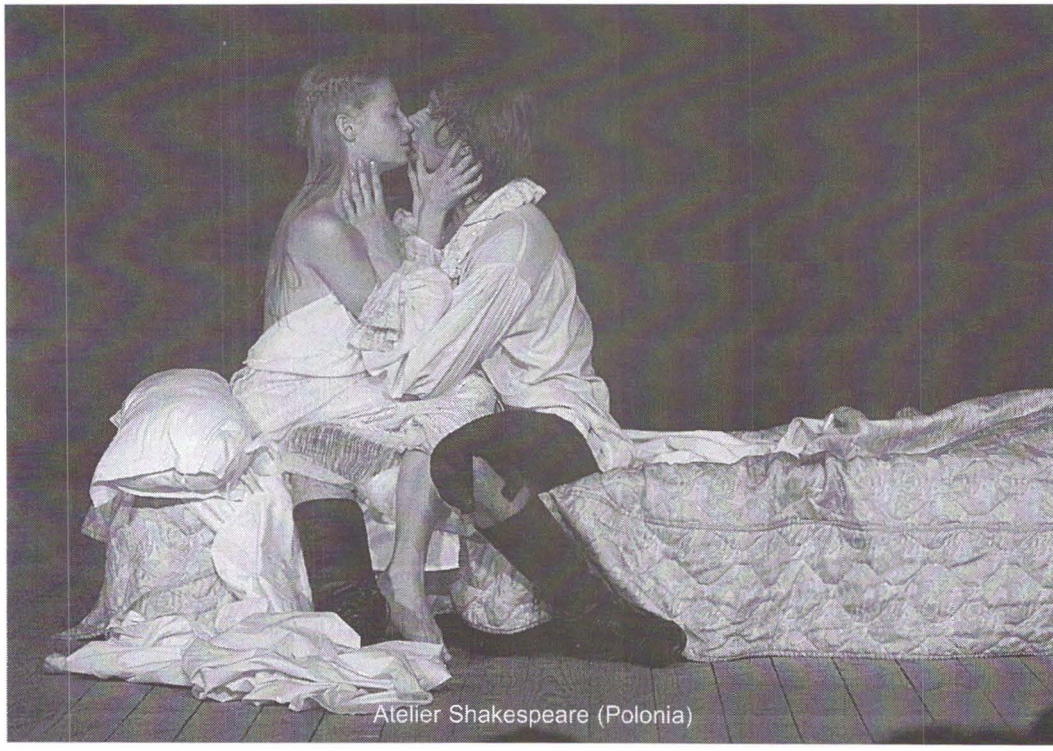
protagonişti pe: Maia Morgenstern, Mircea Rusu, Horaţiu Mălăele, Olga Tudorache, Irina Petrescu.

Ca o lectură novatoare s-a impus şi regalul Mariana Mihuţ–Victor Rebengiuc în *Conul Leonida faţă cu reacţiunea*, în regia lui Iuri Kordonsky. De elogii s-a bucurat şi *Lecţia* de Eugen Ionescu, montată de Anca Colţeanu, şi atelierul Eugen Ionescu condus de regizorul Felix Alexa, prezentate în mari universităţi de teatru din: China, Australia, Coreea de Sud, Singapore, India.

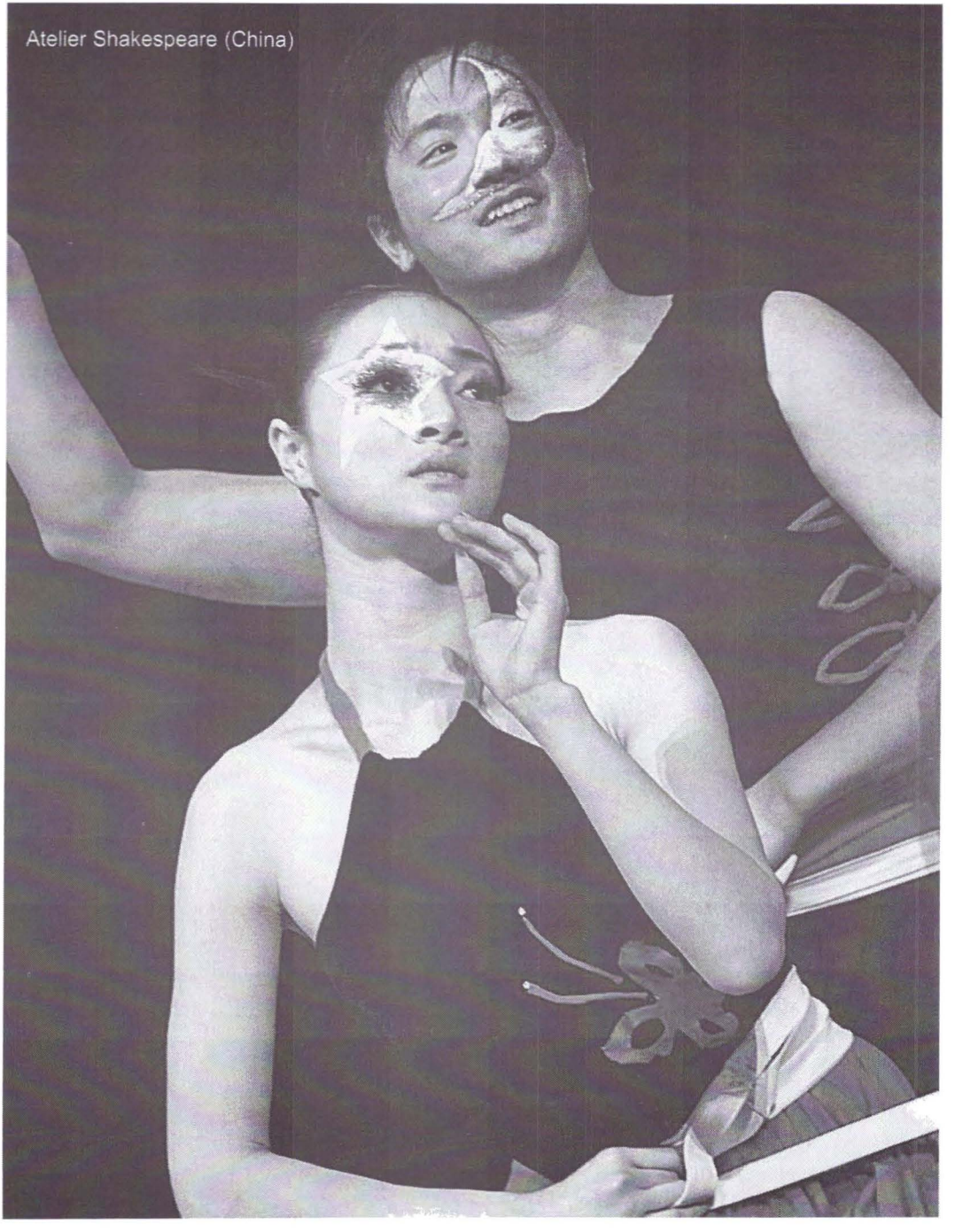
Ediţia a 10-a a Catedrei UNESCO – ITI a inaugurat şi un Festival de teatru la Buşteni, un prolog inspirat pentru Şcoala de Vară de la Sinaia. Pentru invitaţii din străinătate a fost un prilej de a se întâlni şi cunoaşte prin spectacole *arta de a fi personaj* a actorilor: Mariana Mihuţ, Ion Caramitru (*Sorry)*, Horaţiu Mălăele (*Măscăriciul*), Maia Morgenstern, Mircea Rusu, George Ivaşcu, Doru Ana (*O noapte furtunoasă*), Ileana Stana-Ionescu, Mircea Albulescu (*Scrisori de dragoste*) Sorin Leoveanu, Cerasela Iosifescu (*Frumoasa călătoria a urşilor panda*).

Buşteniul i-a provocat pe cursanţi să iasă din laborator într-un spaţiu public, unde şi-au prezentat producţiile pe teme din Eschil şi Shakespeare. Un spectator de autoritate, Emil Boroghină, entuziasmat de aceste reprezentaţii, a ales pentru Festivalul Internaţional Shakespeare 2008 zece producţii pe tema *Romeo şi Julieta.*

Programele şi acţiunile Catedrei UNESCO – ITI, în aceşti 10 ani de existenţă, au avut nu numai rezonanţă profesională, dar şi umană. Confruntarea curentelor de creaţie în învăţământul artistic a însemnat şi interesul pentru poezia semnelor, cursanţii – profesori şi elevi – căutând, dincolo de tehnică punctele de reper din



Atelier Shakespeare (Polonia)



viața lor, ceea ce cred ei despre om şi lume. Felix Alexa declara: „Este foarte importantă starea de certitudine neliniştită şi neliniştitoare cu care te încarcă participarea la aceste ateliere şi colocvii".

Catedra UNESCO – ITI a fost şi un loc al utopiei, visului şi fanteziei.

ANCHETĂ

Este critica de teatru „în decădere calitativă"? (3)

Am lansat în numerele trecute o amplă anchetă pe tema calității actului critic, incitați de articolul d-nei Alice Georgescu, „Oameni cu păreri" (din *Ziarul de duminică*, 2 martie 2007), în a cărui încheiere se poate citi: „... la Premiul pentru critică, premiu menit a remarca, tocmai, activitatea de profil curentă, concurează Florica Ichim, pentru editarea unor volume de teatru, Miruna Runcan, pentru un proiect dramaturgic, şi Liviu Malița, pentru coordonarea unor volume de documente, deşi primele două sunt critici activi. Este ca şi cum un actor ar fi nominalizat nu pentru un rol jucat pe scenă, ci pentru o apariție într-un serial TV sau într-o reclamă. O*r, dacă într-un an, performanțele dintr-o anume «ramură» lipsesc, nu e mai bine să se renunțe la nominalizări pentru respectiva ramură, semnalându-se astfel şi decăderea ei calitativă? Lucru care, în cazul criticii, a început să se vadă cât de colo...*" (s.n.)

Publicăm grupajul final al anchetei, mulțumindu-le celor care au avut amabilitatea să răspundă la următoarele întrebări:

1. Se poate vorbi la noi, în ultimii ani (să spunem, din 2000 încoace), despre o „decădere calitativă a criticii de teatru", precum cea observată şi acuzată de dna Alice Georgescu în articolul sus-menționat?

2. Care sunt, în opinia dumneavoastră, cauzele obiective ale acestei „decăderi" (dacă ea există)?

3. „Ce-i de făcut?"

. . . . . .

Alina NELEGA

Aş comenta, mai întâi, contextul sintagmei citate de dumneavoastră ca aparținând doamnei Alice Georgescu. Ea se referă, aş spune, la un caz extrem de specific: nominalizările la premiile UNITER 2006, contestate şi în alte publicații, şi de alți oameni de presă. Dar e vorba despre o selecție, una singură – şi atâta vreme cât există un monopol al premiilor teatrale, această situație e foarte posibil să se repete până la oboseală. Imaginați-vă că, la fel cum se întâmplă în alte culturi teatrale – şi nu puține – ar exista şi în România mai multe premii, de factură diferită şi presupunând din start criterii diferite de selecție pentru performanțele artiştilor din teatru. Altă greutate ar căpăta atunci selecția dezavuată de doamna Alice Georgescu (şi nu numai). Cât despre deontologia criticului de teatru, invocată în polemici succesive de câțiva colegi de breaslă, aş spune doar că într-o țară în care primul ministru îşi dă demisia şi nu se retrage, nu e de mirare că un critic se autorecuză dintr-un juriu din care continuă să facă parte...

În ce priveşte afirmația conținută, nu cred că se poate vorbi de o „decădere calitativă a criticii de teatru", ci de o delegitimare a ei. Mă refer cu precădere la viața publică, la calitatea de om de presă a criticului şi la faptul că, în mod firesc, cronicile ar trebui să folosească la ceva, dincolo de prestigiul pe care ți-l dă o cronică bună, citită sau nu de spectator. Reluând, mai concret, mă refer la rolul de evaluare a actului artistic pe care îl are cronica din revistele de specialitate (extrem de puține la ora la care vorbesc – şi aceasta este poate o consecință a stării pe care o acuzam mai sus), din suplimentele culturale ale marilor publicații sau din rubricile de teatru ale revistelor culturale, pe

hârtie sau pe suport virtual... – şi cam atât, excluzând desigur exerciţiile întîmplătoare, semianonime, din gazetele de provincie. Iar cei care au nevoie de evaluare sunt nu numai creatorii înşişi sau directorul teatrului, ci şi ordonatorii de credite, oamenii cu banii (în mare parte) publici. Care, fiind foarte ocupaţi cu administrarea banului public, nu merg la teatru, aşa că nu văd cu ochii lor – şi a căror sursă unică de informare ar trebui să fie vocea expertului: a criticului de teatru, şi nu vocile actorilor din trupă sau recomandările politice. Când evaluarea managerială a unui director se va face pe baza unui dosar de presă conţinând o suită de alte evaluări (critice) ale spectacolelor produse de teatrul lui – şi nu pe baza unor raportări fictive ale numărului de spectacole şi spectatori sau a farmecului său personal – atunci poate criticul va simţi că judecata lui e respectată. Şi că, la fel cum se cere avizul expertului pentru evaluarea unui tablou sau a unei lucrări, există experţi pentru evaluarea spectacolelor şi aceştia sunt, în mod ideal, e drept, criticii de teatru.

În rest, eu nu văd nicio decădere a criticii de teatru, la nivel de practică a scrisului. Ba dimpotrivă, observ că începe să se creioneze un model critic, e drept, cu suişuri şi coborâşuri. Observ o mult mai bună legătură cu teatrul european şi cu cel din lume. Observ că scriu oameni cu viziune critică, nu numai cu exerciţiul organului. Mai observ şi un efort de recuperare a memoriei teatrale, de creare a unui limbaj critic şi de adecvare la o realitate artistică destul de abruptă. La fel, observ că, bună-rea, cum o fi, breasla criticilor e încă solicitată să scrie şi să vorbească, să conducă ateliere la festivaluri, să predea în facultăţi.

E drept, mai observ şi practici vicioase, opinii conjuncturale, înverşunări gratuite, dar şi critici intimidaţi de reacţiile isterice ale artiştilor, critici bombardaţi cu sms-uri şi scrisori deschise, excluşi din invitaţiile la festivaluri, trataţi cu răceală, fiindcă sunt incomod de tranşanţi.

Dar viaţa noastră, în teatru, e foarte personală, frustrările şi succesele extrem de stimulante sau deprimante, după caz, ale artiştilor ca şi ale criticilor. Pentru că, până la urmă, cu toţii suntem creativi în teatru, iar criticul este şi el/ea – şi nu în ultimul rând – un om de talent.

Ştefan OPREA

1-3. Nu cred că se poate vorbi despre o „decădere calitativă" a criticii teatrale în ultimii ani. Dar cred că se poate vorbi despre o decădere a impactului ei atât cu realitatea la care se referă (spectacolul), cât şi cu realitatea căreia i se adresează (publicul).

Este la mijloc şi o chestiune de concentrare a fenomenului critic; dacă până în 1990 activitatea criticilor se concentra în câteva reviste de cultură şi în câteva cotidiene de mare tiraj şi cu bună circulaţie, acum ea se disipează în mult prea numeroase publicaţii – unele fără circulaţie sau cu prezenţă strict locală, ceea ce face ca demersurile critice să rămână adesea cvasinecunoscute.

Nu e de neglijat nici faptul că – din motive care nu ţin neapărat de calitatea actului critic – a scăzut interesul, atât al creatorilor, cât şi al beneficiarilor, faţă de lectură în general şi faţă de demersul critic în special. Apoi, în strânsă legătură cu numărul mare de publicaţii, observăm apariţia unui număr „corespunzător" de nechemaţi care semnează, în paginile acestora, aşa-zise cronici teatrale. Cu riscul de a repeta ceea ce au afirmat unii preopinenţi, adaug şi eu că te umflă râsul citind ce scriu unii dintre aceştia. E de râs, dar e şi trist şi dăunător. Cu atât mai mult cu cât secretariatele literare afişează, cu generozitate şi mai ales fără discemământ, la avizierele teatrelor – spre a fi lecturate de creatorii spectacolelor – toate aceste bâiguieli!

Dacă distinsa colegă Alice Georgescu s-a referit la acestea sau dacă le-a pus şi pe acestea „la socoteală", atunci sigur că afirmaţia ei are motivare. Dar este oare drept să amestecăm astfel lucrurile?! Cred că nici măcar jumalismul onest – acela care informează prompt şi corect asupra activităţii teatrelor – nu trebuie inclus criticii teatrale.

Nu vreau să amendez ziarele în ansamblu, Doamne, fereşte! Există, mai ales în Bucureşti, câteva cotidiene de mare tiraj care au încredinţat cronica teatrală unor critici prestigioşi, a căror activitate întreţine tonalitatea valorică a profesiei.

Pe de altă parte, a susţine că, în ultima vreme, critica teatrală cunoaşte o „decădere calitativă" înseamnă a sugera că tinerele condeie care au apărut „în zonă" nu au (încă?) valoarea pretinsă de profesie. Fără îndoială, ceva adevăr există aici, dar, în acelaşi timp, nu se poate să nu observăm că între aceste tinere condeie există şi valori adevărate.

Nu-i deloc de neglijat, apoi, faptul că au dispărut din zona criticii teatrale o seamă de experimentaţi profesionişti (regretaţii Cristina Dumitrescu, Valentin Silvestru, Victor Parhon, Dumitru Solomon, Dumitru Chirilă), că alţii s-au retras din motive biologice sau de neadecvare;sigur că aceste „plecări" sau retrageri au lăsat un gol pe care îl resimţim cu toţii. S-ar putea ca, pentru unii dintre noi sau dintre beneficiarii criticii teatrale, acest gol să pară drept cauză a „decăderii calitative" a fenomenului critic. Dar au apărut – cum spuneam – multe nume noi care umplu golul.

Cred că la ideea de „decădere calitativă" (sunt nevoit să folosesc mereu sintagma – deşi nu o socot corectă – pentru că despre ea discutăm) contribuie şi o evidentă minimalizare a *conştiinţei de breaslă*. Eu, cel puţin, care vreme de vreo patru decenii am avut ferma convingere că fac parte dintr-o grupare profesionistă – unitară în marea diversitate a individualităţilor, unitară prin idealul estetic şi prin conştiinţă profesională, am acum sentimentul lupului singuratic. Nu ne mai întâlnim (în scopuri de breaslă, evident), nu mai discutăm despre condiţia şi misiunea noastră, nu ne mai „citim" unii pe alţii, urmăm, adică, fiecare de unul singur, potecile răzleţe şi accidentate atât de specifice societăţii noastre în general. Poate că sub acest aspect ar fi cazul să vorbim despre o „decădere calitativă".

Din acest punct de vedere mai ales, ancheta de faţă îşi impune utilitatea. Punctul ei de plecare, cauza care a generat-o rămân subsidiare. Important devine efectul, şocul produs asupra breslei, agitaţia care a urmat şi care, sper, va avea urmări benefice care să ducă la „creşterea calitativă" a demersului critic.

În ceea ce priveşte modul de acordare a premiilor, nu cred – şi nu mă va putea convinge nimeni – că ele trebuie să vizeze doar critica teatrală curentă (comentariul asupra spectacolelor la zi şi asupra altor aspecte din activitatea imediată a teatrelor). A scoate înafara demersului critic munca de cercetare şi de editare, proiectele, lucrările de sinteză, privirile critice asupra istoriei teatrului ar fi o eroare. Personal, nu le văd şi nu le consider „alături cu drumul"; chiar cuvântul *drum*, folosit de Alice Georgescu în sintagma acuzatoare, presupune concepte de durată – adică *trecut, prezent, viitor*, adică *istorie, actualitate, perspectivă*, adică (încă odată) cercetare şi sinteză critică, evaluare curentă, proiecte. Pe acestea cine să le evalueze şi (pe cele valoroase) cine să le premieze, dacă nu juriile „de critică"? Adică, dacă eşti critic al activităţii teatrale curente – şi dacă eşti bun sau foarte bun – devii premiabil, iar dacă faci şi asta (fie şi sporadic) şi publici şi cărţi sau faci proiecte şi acţiuni în folosul teatrului (care nu exclud, ci, dimpotrivă, presupun demersul critic) nu mai eşti premiabil? Ne aflăm, cred, cel puţin în confuzie, dacă nu chiar în faţa unui paradox impardonabil.

Cred că AICT are, aici, sarcina de a interveni cu clarificări şi cu acţiuni care să dezamorseze artificiala tensiune. Altfel, mă tem că ne vom întoarce la momentul de scindare din 1990, ceea ce ar fi, în primul rând, în detrimentul teatrului românesc în general. (13 septembrie 2007)

Claudiu GROZA

„Decădere", că o dorim şi noi!

Un răspuns la o anchetă profesională precum cea iniţiată de *Teatrul azi* ar trebui, probabil, să aibă o aparenţă măcar de obiectivitate şi sobrietate. Dezbatem doar „destinele" etc. breslei noastre.

Dar, cu toate că am avut privilegiul de a citi deja răspunsurile publicate de mai harnicii mei colegi, voi miza pe un discurs de tip confesiv, diacronic şi, pe cât posibil, analitic-obiectiv. De notat că am dedicat un editorial în revista *Tribuna* subiectului de la care a plecat dezbaterea, acolo existând câteva propuneri punctuale pe care mizez cu convingere. Textul se poate citi *on-line* la adresa www.revistatribuna.ro, în nr. 114.

Despre un blocaj, o opacitate a mediului teatral şi faţă de acesta – dar nicidecum despre o decădere – se poate vorbi mai degrabă pentru perioada dinainte de 2000 decât pentru cea de după. O simplă statistică a memoriei ne poate oferi reperele necesare. Câţi critici de teatru au debutat din 1990 în 2000, câţi după? Câte volume de teatrologie au apărut înainte de 2000, câte după? Câte rubrici de comentariu teatral profesionist existau în publicaţiile româneşti – ziare, reviste generaliste, culturale, *glossy*, pentru femei, pentru bărbaţi, pentru oricine? Cât spaţiu se aloca acestora? Câte proiecte de cercetare academică au fost realizate înainte şi după 2000? Iar şirul întrebărilor cu răspuns comparat poate fi mai lung. Balanţa înclină, veţi fi de acord, pentru perioada de după 2000, care a înregistrat un reviriment remarcabil al dinamicii în teatrologia românească.

Însă, după cum e şi firesc, această vitalitate a produs şi nuanţe de abordare, perspectivă, asumare în rândul criticilor.

Unii s-au axat doar pe cronica de întâmpinare cotidiană, cu complementul comentariului mai amplu, de tip eseistic, din revistele culturale. Alţii s-au refugiat în eseistică teatrologică sau în istorie teatrală – înţelegând aici o zonă de hermeneutică a dramaturgiei româneşti. În fine, câţiva au iniţiat mari proiecte de cercetare academică sau programe editoriale semnificative, de revalorizare literar-teatrală. Nu e de trecut cu vederea nici domeniul managementului, al PR-ului – cumplit-deficitar în teatrul românesc, *asta* e o temă de discuţie! –, al proiectelor în parteneriat, în care s-au angrenat destui tineri teatrologi.

Aria criticii de teatru – lărgind sfera terminologică, a teatrologiei – are, iată, o altă anvergură. Or, înainte de 2000 astfel de dimensiuni de dezvoltare erau sporadice, individuale. Acum avem posibilitatea de a număra măcar 4–5 oameni de calibru „grupaţi" pe fiecare nivel. E un progres, fără discuţie.

Să ajungem şi la orizontul confesiv evocat mai devreme, relevant, chiar ca experienţă personală, pentru vremurile *alea* versus vremurile *astea*. Am debutat în critica de teatru în 1994 şi am renunţat în 1996, scârbit de condescendenţa regizorilor şi actorilor „consacraţi" faţă de un tânăr cronicar dramatic. Am apărut şi dispărut fără ca nimeni din „greii" criticii să zică ceva, deşi unii mă cunoşteau. Solidaritatea era pe atunci absentă, probabil din motive... biologice. Nu cred că acum s-ar putea întâmpla la fel.

Gestul mi-a prins bine. M-am „refugiat", fără regrete şi cu mult mai multă plăcere în critica literară, inclusiv în cea de carte teatrală, şi în eseistica de opinie teatrologică.

În 2002, când am revenit la cronica dramatică, am sesizat, imediat, schimbarea. Nu doar prin faptul că eram invitat să colaborez la numeroase publicaţii, ceea ce însemna că textele de gen aveau iar *cotă de piaţă*, ci şi prin *culoarea, dinamica şi mai buna comunicare din critica de teatru*.

Vocile erau mai multe, mai vii, mai polemice, dar şi mai... complementare. Dramaturgia română se citea mai mult de către regizori/actori, opiniile profesioniste îşi făceau tot mai mult loc pe terenul unde altădată scriau „critici" de ocazie, deturnaţi de la reportajele corupţiei la „sectorul cultural". Mai mult, ca o mândrie personală, timp de aproape un an am realizat chiar o emisiune culturală la un post de radio comercial, caz unic, cred, în FM-ul românesc. Lucru imposibil cu doar câţiva ani mai devreme, oricum.

Să mai înregistrăm şi emergenţa paginilor, rubricilor sau *flash*-urilor culturale (*y compris* teatrale) din mai toate publicaţiile româneşti, sub coordonarea unor profesionişti – scriitori, plasticieni, teatrologi etc. Martorii acestei transformări sunt toţi specialiştii – mai „noi" sau mai „vechi", ca să nu zic tineri/bătrâni – care lucrează în domeniu. Pot fi oricând întrebaţi.

Aşadar, nu mi se pare deloc că am asista la o decădere a criticii de teatru. Dimpotrivă, cred că evoluăm. Această evoluţie însă pune problema unei *poziţionări* a fiecăruia dintre noi în domeniul teatrologic. Cred că una dintre cauzele conflictului de acum este o anume *devălmăşie a comparaţiei* în breaslă. Toate zonele teatrolgiei – de la cronica de întâmpinare la un tratat de semiotică, de pildă – sunt la fel de importante. Faptul că eu mi-am asumat, pentru moment, cel puţin, calitatea de cronicar dramatic nu mă face mai puţin profesionist decât un estetician al teatrului. Dar, aşa cum nu poţi să compari perele cu nucile – care-or fi mai bune, da' pe bune, ştiinţific, nu la vrăjeală? –, la fel, nu poţi să onorezi devălmaş un cronicar „la concurenţă" cu un semiotician.

Soluţia, care ar sparge miezul tare al conflictului din breasla noastră, este AICT-ul, în care *toţi* suntem membri, nu doar „conducerea", de la care tot aşteptăm, mioritic-aşteptând, minuni.

Să fim sinceri. Nimic din toate proiectele, ideile, propunerile, câte-or fi fost, avansate la cele trei Colocvii de la Cluj nu s-a concretizat. Pentru că fiecare a aşteptat primul pas al *altcuiva*. Or, fiecare are „proiectul lui de cercetare", de mai mică ori mai mare anvergură, n-are a face, şi e bine că e aşa.

Dar n-ar fi mai bine ca AICT, prin acordul nostru general şi implicarea, după puteri, a cât mai multora, să valorizeze munca fiecăruia? Cred că trei premii pe domenii teatrologice, pe lângă cel pentru cronică – ce ar trebui acordat la Gala UNITER, zic eu – ar fi decente pentru respectul pe care, dincolo de simpatii-antipatii, înţepături şi răutăţi, ni-l purtăm unii altora. Rămâne doar ca, împreună, să dăm AICT-ului, organizaţia noastră reprezentativă, în cele din urmă, prestigiul pe care şi-l merită, ieşind de sub „umbrela" cam (ten)umbroasă a UNITER-ului.

În rest, să avem parte tot de „decăderi" ca-n ultimii cinci ani. O să fie bine. Şi avem de scris.

Florica ICHIM

Trăim într-o lume a „proiectelor" şi „programelor", într-o lume în care efemerul este instalat ca lege (şi-i zice acestei lumi urât, barbar „societate consumeristă"), în care, chiar în artă şi cultură, un formular birocratic priceput completat îţi oferă şansa de a obţine nişte bani (decontabili) cu care să încropeşti (sau să construieşti serios) un proiect care poate avea (şi are mai totdeauna) o viaţă scurtă. Apariţia banilor şi rigorilor europene (recent intrate în viaţa noastră) ne învârtoşează şi mai tare întru propunerile noastre efemere. S-a ajuns până într-acolo încât mânuitorii de bani ai culturii au înscris revista noastră (care apare cu regularitate de peste 50 de ani) la categoria proiecte (?!?).

Şi aşa se face că nu există bani pentru construcţiile perene, cum sunt centrele de cercetare, enciclopediile, dicţionarele specializate ş.a. De aici, şi disprețul multora din factorii administrativi (şi nu numai) pentru o asemenea muncă nespectaculoasă, şi tot de aici imposibilitatea celor apți de a se implica (mai ales tinerii) într-o muncă de lungă durată (care cere specializare şi seriozitate, rigoare şi tenacitate) când aceasta este neretribuită, ignorată şi, cum spuneam, chiar disprețuită.

Cum patru decenii şi mai bine am scris cronică de cotidian, pot măsura cu exactitate efemeritatea unei asemenea practici. Utilă, de altfel. Dar, vai, dispărută în neant ca şi colecţiile de reviste săptămânale, distruse sau pierdute prin depozite de biblioteci. Un mic exemplu. La ziarul *România liberă* exista în anii '50–'60 o bibliotecă cu cărți prețioase, cu colecții de reviste şi ziare ş.a.m.d. Şi chiar sub conducerea unui intelectual subțire, ea a luat drumul hârtiei de refolosit, fără nicio zvâcnire de inimă. Cine mai poate găsi date complete despre spectacolele tuturor marilor creatori (regizori, actori, scenografi) ce-au lucrat după 1950, an la care se opreşte *Istoria Teatrului Românesc*, scrisă într-o viață întreagă de privațiuni de Ioan Massoff? CIMEC are într-adevăr, lista distribuțiilor cu interpreții (în ordine alfabetică!!!) ceea ce i se pare suficient unei colege de breaslă participantă la şedința biroului AICT în care propuneam să ne unim forțele spre înființarea *unui centru de documentare teatrală,* cum au toate țările civilizate de zeci (de sute) de ani. Sinceră să fiu propunerea a căzut total în gol, de parcă aş fi îndemnat la cultivarea potâmichilor de rasă (au şi ele rase probabil) ori la spoirea caldarâmurilor în culoare magenta (sună bine, nu?). Nu-i vorbă că şi ministrul culturii a crezut că propunerea mea vine dintr-o pasiune arhivistică, dintr-o dragoste specială pentru hârtii şi fotografii îngălbenite.

Câțiva secretari literari au purces la întocmirea unor istorii ale teatrelor în care lucrează sau au lucrat. Aceşti oameni grozavi n-au fost omagiați de nimeni şi nici recompensați cum se cuvine. Datorită lor, în schimb, noi ştim ce s-a întâmplat în câteva teatre (aproape cât degetele de la două mâini), adică Bârlad, Constanța, Craiova, Cluj, Târgu Mureş, Timişoara (monografia este, în sfârşit, la tipar, după multe amânări locale) Din Bucureşti doar teatrele Nottara şi Bulandra au monografiile lor! Lupta lor, victoria lor, meritul lor. Cei care ne ocupăm de momente ale teatrului românesc le suntem recunoscători!

Dar unde este coerenta muncă de cercetare? Ce lucrări de sinteză avem? Ce ne-a dat acel Institutul de Istoria Artei în ultimii 30–40 de ani? Ce buget are acest institut? Câți angajați are pentru fiecare artă în parte? De unde iau cercetătorii materia pentru studiu, dacă ea este răspândită în toate zările sau dispărută cu totul?

N-avem măcar un dicționar minimal al scenei româneşti! Vrea cineva să ştie cine a fost Gilda Marinescu, de pildă (această actriță unică, tragediană cum n-am avut multe în ultimii 50–60 de ani). N-are de unde afla. Cineaştii, cu un produs artistic mai tânăr şi fără creații pe măsura celor teatrale, au pus în pagini microbiografii pentru 1234 de realizatori şi interpreți.

Nu avem nevoie de memorie, s-ar părea. Altcum redescoperim şi reinventăm, fapte de artă care demult au fost în lumina rampei pe meleagurile acestea, ca să nu mai spunem, în lume.

La întrebările anchetei, inițiate de colega mea Andreea Dumitru, au răspuns cu seriozitate critici cu adevărat profesionişti, în bătaie de joc diletanți ridicați la rang de critici, pe lângă drum, glorii de o zi ale condeiului critic. Mulți s-au eschivat dintre cei invitați a discuta civilizat şi la obiect. Eu, personal, am simțit nevoia a fi mai pragmatică, referindu-mă la ce ne lipseşte mai degrabă decât la ce avem.

Şi gândul că peste 10–20 de ani nu va mai şti nimeni ce-au făcut creatorii noştri, mulți extraordinari, dar şi cei care au pus piatră peste piatră la edificiul teatral, îmi dă frisoane şi insomnii. Poate mai stârnim şi pe alții la bătăliile noastre

pentru cărți și salvarea memoriei Teatrului. Istoria lui este parte din istoria țării. Și ca în istoria mare, „problema de căpetenie este de a învinge amnezia", cum ne spunea și învăța Nadejda Mandelștam.

Andreea DUMITRU

Când am propus această anchetă, abia se zvântau ultimii stropi de sudoare în urma încleștării stârnite de *părerile* doamnei Alice Georgescu. Dacă am hotărât să continuăm, totuși, riscând să întreținem un climat „conflictual", am făcut-o și din aceste motive:

1. Revistei *Teatrul azi* i s-au reproșat, de multe ori, amorțeala nervului polemic, inapetența pentru acel gen de jurnalism cultural activ, prospectiv, mereu în alertă, pe care îl practică, plin de râvnă, cronicarul de la *Cotidianul* ori *Observator cultural.*

Pesemne că reacția noastră, sub forma unei anchete cu bătaie lungă, a fost considerată mult prea promptă și transparentă, luându-i pe nepregătite pe combativii noștri recenzenți. Nu e de mirare că tocmai ei au declinat invitația de a răspunde la întrebările formulate, cred, suficient de răspicat și obiectiv. Unii au considerat folosirea fragmentului din articolul doamnei Alice Georgescu drept o idee neinspirată, abuzivă, rău intenționată (deși obiceiul citării, după cum observa și Liviu Ornea în răspunsul deja publicat în revistă, este esențial și de la sine înțeles atunci când susții o polemică, în care, se presupune, datele problemei trebuie să fie măcar corect reproduse, pentru a fi, ulterior, corect citite/ interpretate).

În orice caz, ni s-a părut că starea de lucruri dezastruoasă, pe care o semnala doamna Alice Georgescu în *Ziarul de duminică,* nu mai avea cum să ne lase indiferenți, la adăpostul imaculatului nostru profesionalism. Propunerea de desființare a Premiului criticii, sugerată ca un soi de măsură punitivă pentru lipsa de performanță a criticii românești chiar de către de una dintre vocile sale de autoritate, constituia deja o acuzație mult prea gravă ca să nu-i acordăm măcar noi, o „biată" revistă de specialitate, atenția cuvenită.

2. În mod straniu, recuzarea în bloc a nominalizaților la Premiul UNITER pentru critică teatrală, cu reacțiile în lanț ce i-au urmat (încă o recuzare, o conferință de presă, convocări, în al 13-lea ceas, la discuții pe tema Galei), le-au lăsat oamenilor de teatru senzația unei reglări de conturi, a unui război între găști sau „grupuri de interese", iar celor din afara domeniului, impresia că artiștii (artiști, critici – același drac!), exhibiționiști cum sunt, simt nevoia să-și ridice din când în când poalele-n cap, în loc să-și spele, discret, rufele în familie. Toată lumea pare să fi uitat, totuși, că amploarea luată de acest „proces de intenție" a pornit de la un protest al demnității profesionale (făcut public, nu tăinuit în ograda UNITER, cum ar fi fost, probabil, mai igienic), semnat nu doar de către nominalizați, ci și de tinerii colaboratori *ai*, în consecință, solidari *cu* inițiatorii proiectelor editoriale dezavuate de doamna Alice Georgescu.

3. Am crezut, așadar, că numai o meditație sinceră și purtată la vedere, departe de epicentrul scandalului, va da acestei dezbateri consistența și legitimitatea necesară. Am crezut că, judecând la rece, fiecare se va simți obligat să formuleze argumente în sprijinul construcției pe temen lung, și nu al gesturilor pripite, că vom putea, eventual, să inventariem și să punem în practică soluții, acorduri, parteneriate.

Sunt convinsă că ancheta care se încheie în numărul de față a fost absolut necesară: nu pentru a afla cine mai e cu noi și cine împotriva noastră, ci pentru a vedea în ce măsură putem lua distanță și cântări just: *cât* și mai ales *cum* mai știm să dialogăm pe teme și chestiuni vitale în profesiunea noastră, *dacă* și, mai ales, *cum* putem împrospăta aerul, de nu în toată casa, fie și în camera de oaspeți a

cronicărimii române. Fără lamentații, disperări, regrete, complexe de superioritate şi vânătoare de țapi ispăşitori. De aceea, am adresat invitația de a se pronunța *tuturor* colegilor noştri, ba mai mult, unor scriitori, eseişti, critici literari care frecventează teatrul şi scriu despre el. Dacă nu le-ați găsit încă opiniile în cuprinsul celor trei numere rezervate subiectului, faptul se datorează, în parte, şi rezervelor, suspiciunilor, falselor impresii de felul celor sus-menționate.

O coincidență nu lipsită de tâlc a făcut ca odată cu lansarea anchetei, revista noastră să fi publicat şi un minunat pseudointerviu inițiat, apoi transcris de Lia Bugnar, la care au luat parte tineri actori şi regizori care lucraseră cu Radu Penciulescu într-un atelier pe tema shakespeariană: „Puterea legitimează?" Mi-am amintit că, la finalul acestui interviu, Radu Penciulescu le împărtăşea învățăceilor săi, ce îi cereau, prieteneşte, un sfat folositor pe termen lung, câteva cuvinte simple, atât de simple, încât păreau patetice şi aproape nepotrivite în atmosfera festivă, destinsă: *„Să-ți faci întotdeauna treaba ta până la capăt, căci atunci se va găsi şi cineva să se uite la ea".*

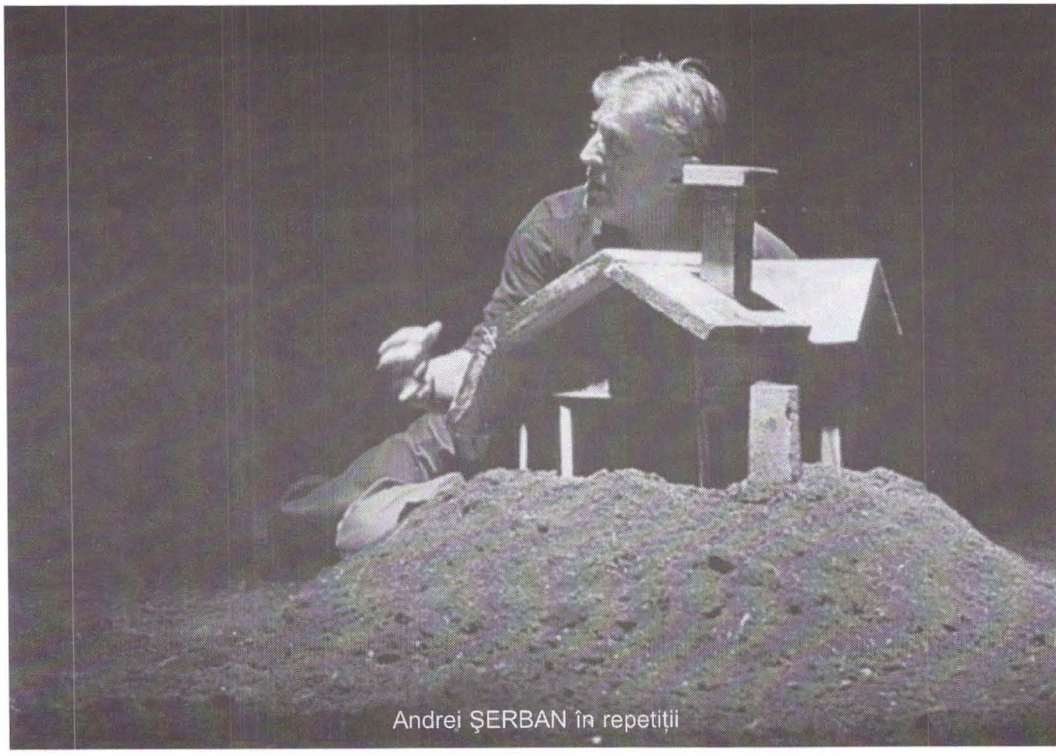
Recitite cu acest gând în minte, reflecțiile doamnei Alice Georgescu, iscate de nominalizările la Premiul criticii, nu mai par decât morala unei poveşti cu iz românesc. Nicăieri nu reiese din ele respectul sau măcar recunoaşterea pe care le-o datorăm noi, cei mai puțin eficienți, muncii bine făcute, cu atât mai puțin, necesitatea de a ne recalibra pretențiile şi de a ne mlădia „principiile", atunci când realitatea, luând-o cu mult înaintea lor, o pretinde. Mai ales într-un domeniu (mă gândesc aici la munca de cercetare desfăşurată de-a lungul unor ani, nu la clişeul atos privind „activitatea de profil curentă"), în care, să recunoaştem, treabă nu se mai făcuse de ani buni.

1-2. În ceea ce mă priveşte – am mai spus-o într-o anchetă a revistei *Familia*, au spus-o şi alții în *Teatrul azi* –, s-ar putea ca ceea ce doamna Alice Georgescu ține să claseze drept „decădere calitativă" să nu fie, în fond, decât o repoziționare, reechilibrare a forțelor (condeielor), a direcțiilor şi zonelor de influență (interes) pe harta teatrală de aici şi acum – seisme de suprafață, în care, cu puțin mai multă bunăvoință, ar putea citi şi semnale încurajatoare pentru viitorul profesiei sale.

3. Ce-i de făcut? Ei bine, chiar fără să deplâng condiția cronicarului român (defel normală), recunosc că m-ar bucura să văd, în competiție sau în relație complementară, mai multe reviste dedicate fie reflecției teoretice, fie „simplei" consemnări a stagiunii, că m-ar bucura să văd mai multe cărți de teatru expuse (fără jenă) în foaierele teatrelor, că m-ar bucura să văd mai mulți decidenți ai vieții noastre artistice grăbindu-se mai puțin să ne invite în diferite jurii şi comitete de selecție, dar oferindu-ne cu mai multă convingere sprijin logistic pentru a construi împreună o minimală arhivă (documente, mediatecă) consacrată trecutului (fie el şi recent) al teatrului românesc, că m-ar bucura să-mi văd colegii din comitetul executiv al AICT–Secția română străduindu-se să pună pe picioare un centru național de cercetare şi documentare teatrală (sau, mai generos, al artelor spectacolului), că m-aş bucura să constat că ne citim cu adevărat unii pe alții şi că scriem cu onestitate despre „treaba bine făcută" a celor din jur ş.a.m.d...

Ce-i de făcut? Păi, eu chiar aş face ceva, şi de aceea profit de actul final al anchetei pentru a mă adresa vouă, celor care binevoiți să citiți fără blazare aceste rânduri, convinşi, ca şi mine, că nu doar Puterea legitimează, ci şi administrarea informației corecte, inteligent stocate, ambalate şi vehiculate. Vă provoc, prin urmare, să schițăm împreună un *network* al criticilor români, în care să ne regăsim articolele, cărțile, proiectele, problemele şi temele de reflecție, mai puțin umorile sau ranchiunele. Să fim mai vizibili prin lucruri concrete, lizibile, transmisibile şi fructificabile.

Dacă vă interesează propunerea, vă aştept oricând la un *brainstorming* eficient pe *teatrul_azi @yahoo.com*!



Andrei ŞERBAN în repetiţii

EVENIMENT

Cuvântul regizorului *Andrei Şerban:*

„Nimeni nu ştie, de fapt, cum trebuie făcut teatrul"

Între 21 şi 25 august, Teatrul Maghiar de Stat din Cluj a programat repetiţiile generale (deschise unui public restrâns, doar 80 de locuri fiind disponibile în economia fiecărei reprezentaţii) cu Unchiul Vania **de Cehov, în regia lui Andrei Şerban – spectacol în care destui au văzut atunci evenimentul stagiunii ce abia se profila.**

A trecut, aşadar, nu doar o vară, ci un întreg an sub semnul lui Andrei Şerban. Un an pe care regizorul l-a început în forţă, tot în compania lui Cehov (*Pescăruşul*), la Teatrul Naţional din Sibiu, pe care l-a continuat, spre perplexitatea multora, cu „morbida" *Purificare* a Sarei Kane, pentru a evada, apoi, din climatul deja supraîncălzit, într-un atelier susţinut la invitaţia celebrei companii budapestane Krétakör, acolo unde s-a copt, şi pentru finalul de stagiune al Naţionalului clujean, un alt spectacol pe text extrem-contemporan, *Rock'n Roll* de Tom Stoppard, montat şi reprezentat la dublu cu „scandalosul" remix molièresc, *Don Juan în Soho* de Patrick Marber. În sfârşit, în miezul verii toride şi al repetiţiilor cu *Unchiul Vania*, regizorul şi mica echipă

selectată de el pentru proiectul inițiat de Ecumest (Academia itinerantă „Andrei Şerban") au poposit zece zile, departe de ochii tuturor, în satul Plopi, pregătind, în vederea episodului următor, de la New York, un scenariu despre hipermediatizata „exorcizare" de la Tanacu. Andrei Şerban se află acum, din nou, peste Ocean. Unii se vor bucura că, în sfârşit, a plecat să-şi mai vadă şi de ale sale. Alții îi vor aştepta cu înfrigurare revenirea, iar printre aceştia, contrar tentației de (auto)victimizare care bântuie chiar şi pe scena Galei UNITER, cei mai mulți vor fi actori. Până atunci, absența sa ne obligă să reflectăm asupra legăturilor secrete născute între aparent-paradoxalele lui opțiuni scenice şi atitudini publice, asupra relației tulburătoare care s-a născut, iată, intuitiv şi organic, între *Trilogia* anilor '90 şi *Unchiul Vania*, acest *farewell* (într-un fel cu totul aparte) *à la russe*.

Andreea Dumitru: „Unchiul Vania" *ne-a oferit o mulțime de surprize. Mai întâi, prin faptul că repetițiile deschise au fost adevărate reprezentații, aparent fără fisură. În plus, nu ați mai simțit nevoia să faceți niciun comentariu public introductiv, aşa cum ne-ați obişnuit în ultimul an. De ce?*

Andrei Şerban: Eram în pericol să mă repet vorbind prea des; oricum, acest spectacol e atât de puternic, încât ar fi părut jenant să-l întrerup. Notele şi schimbările față de repetiția precedentă le erau date actorilor a doua zi. În felul acesta, repetițiile evoluau în funcție de reacția spectatorilor.

A.D.: *La finalul unei seri, mi-ați spus că* „Unchiul Vania" *e cel mai bun spectacol pe care l-ați făcut în România, de la „Trilogie" încoace. De ce tocmai acest reper?*

A.Ş.: Nu mi-am creat atâtea obstacole nici mie, nici actorilor de la *Trilogie* încoace. Şi în *Troienele*, şi în *Vania*, important este nu să ne credem în Troia, respectiv în Rusia, ci să simțim din plin experiența totală de a fi în teatru – pe scenă, în sală şi în culise. Şi este chiar amuzant la sfârşit, când cade cortina şi spectatorii se află pe scenă, iar actorii în sală... Cine aplaudă pe cine?

A.D.: *E, în orice caz, o idee surprinzătoare pentru* Unchiul Vania. *N-ar fi fost mai firească în* „Pescăruşul"*, unde tema vieții în teatru e invocată mereu?*

A.Ş.: (*râzând*): E adevărat, m-am gândit cam târziu!... Dar poate şi pentru că în *Pescăruşul* ar fi fost prea evident să fac asta.

A.D.: *Când ați venit să montați la Teatrul Maghiar, ştiați deja că veți face* „Unchiul Vania"*? Pentru dumneavoastră, era al doilea Cehov într-un an; şi tot aici, Tompa Gábor urma să pună în scenă* „Trei surori"*.*

A.Ş.: Nu ştiam. Am vrut să fac un Shakespeare la început, dar i-am văzut pe actori şi m-am bucurat enorm. A fost ca şi cum *Vania* mi-ar fi făcut cu ochiul, ca şi cum Cehov l-ar fi scris pentru ei!

A.D.: *De ce se montează Cehov atât de mult în ultima vreme?*

A.Ş.: Nu ştiu de ce montează alții, dar ştiu de ce îl montez eu în România. Casa iluzorie e laitmotivul din toate piesele lui Cehov. Nicăieri nu e iluzia mai mare că sunt acasă decât atunci când revin în țară. Revin şi cred că am ajuns acasă, acolo unde sunt înțeles şi ocrotit, ca să realizez că acest „acasă" e o minciună. Dar asta îmi dă curaj, nu mă deprimă. Totul e relativ, şi faptul că nu aparțin nicăieri mă face să lucrez într-o stare de alertă şi urgență. A realiza că suntem prinşi de iluzie e ceva deloc sentimental, dimpotrivă, e vital. Toată aşa-zisa nostalgie rusească/ cehoviană trebuie aruncată la coşul de gunoi. Nici *Pescăruşul*, dar mai ales *Vania* nu au, în acest sens, nimic rusesc, slav. *Vania* e acompaniat muzical de tangouri argentiniene, care cred că se potri-

vesc. În America de Sud, nostalgia e mai „activă" decât în Rusia. Am realizat două piese de Cehov şi am avut, ca de obicei, ambiţia să nu mă repet. Tu ce crezi, am reuşit?... Sunt foarte curios, cum ai defini diferenţa dintre cele două spectacole?

A.D.: *Din punct de vedere stilistic,* „Pescăruşul" *mi s-a părut mai unitar.*

A.Ş.: Mai pur, simplu, auster.

A.D.: *În* „Unchiul Vania"*, fiecare act este altfel, complet surprinzător, şi ca tonalitate, şi ca spaţiu, şi te solicită, impunându-ţi mobilitate. Nu te mai poţi raporta la un punct de referinţă, stabil. Urmărind mişcarea actorilor, te roteşti şi tu, spectatorul, ca o planetă în jurul soarelui şi te învârţi, în acelaşi timp, în jurul propriei tale axe, devenind, clipă de clipă, un altul. Diferenţa dintre spectacole se vede însă şi la acest nivel: echipa de la Sibiu era închegată special pentru acel proiect, pe când* Unchiul Vania *beneficiază de o trupă sudată...*

A.Ş.: Ăsta este marele merit al lui Tompa. El a creat trupa cea mai bună din România la ora asta. La Sibiu, am încercat imposibilul, să integrez actori cu nume din Bucureşti în trupa teatrului, care este o trupă tânără, neexperimentată, în special, în teatrul bazat pe text, psihologic. Regizorii care vin la Sibiu fac, de obicei, un teatru conceptual, de imagine, bazat pe expresie corporală, nu pe cuvânt, nu pe lumea invizibilă, misterioasă ce se ascunde în spatele cuvântului. Actorii sibieni erau neantrenaţi în acest sens. Ei zboară şi fac tumbe, dar habar n-au să spună o replică. Totuşi, la *Pescăruşul* au învăţat câte ceva. La Cluj, actorii maghiari erau „copţi" pentru Cehov, mai maturi şi, din punct de vedere tehnic, mai subtili, aşa că n-am făcut decât să-i inspir şi să-i duc cât de departe posibil.

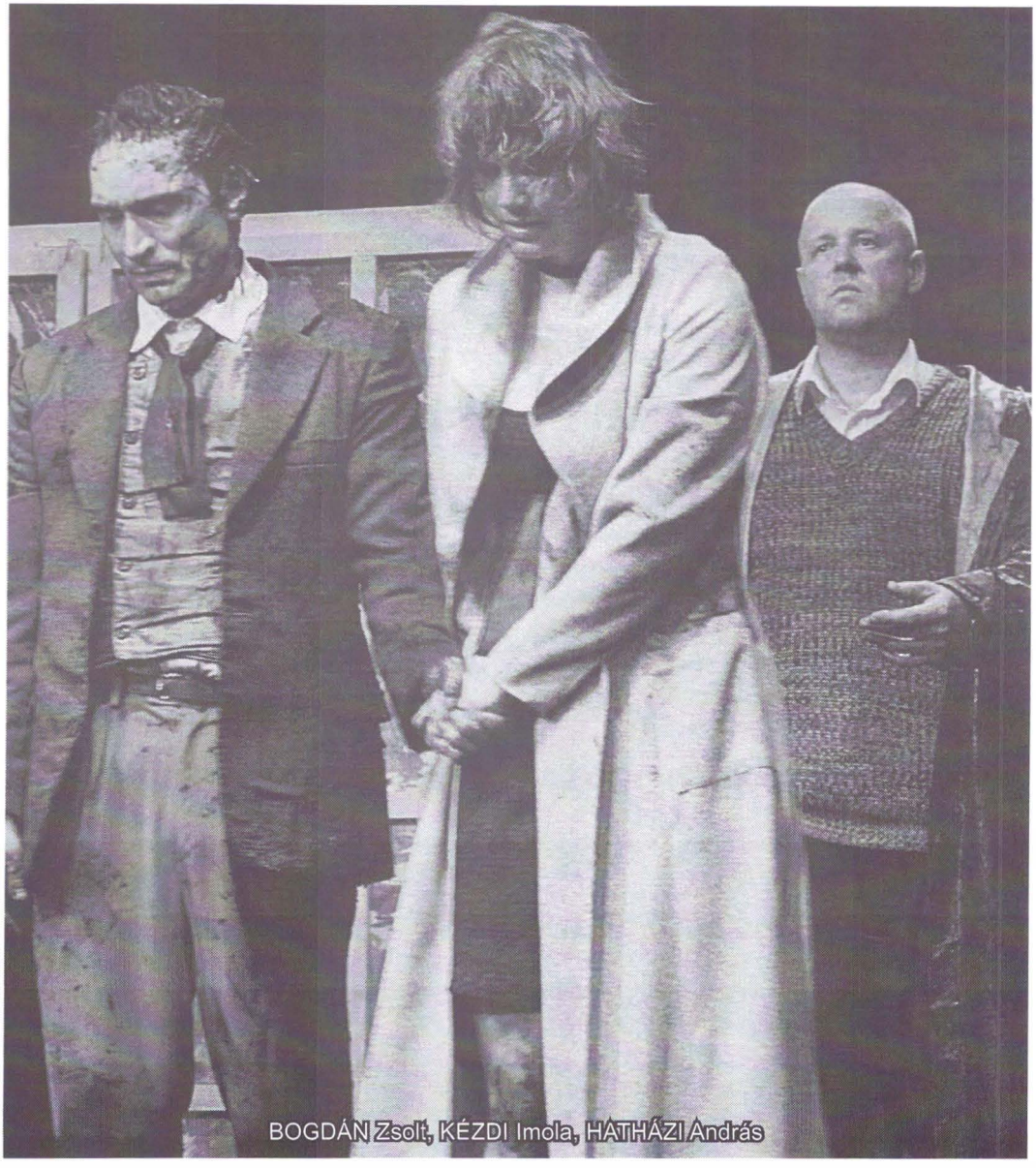
A.D.: *În* „Trilogia antică"*, recursul la spaţiul neconvenţional era de la sine înţeles (a se vedea, în acest sens, şi explicaţiile din cartea Ana Mariei Narti,* „Medeea lui Andrei Şerban" *– n.red.). În* „Unchiul Vania"*, însă, un teritoriu cât se poate de convenţional – teatrul însuşi, cu toate compartimentele sale: sală, scenă, pod etc. – este tratat, pe verticală şi orizontală, ca un spaţiu neconvenţional ce urmează a fi (re)descoperit de către public.*

A.Ş.: Da, ai înţeles că e vorba de a pune sub semnul întrebării TOTUL: atât locul în care ne aflăm, cât şi modul în care reacţionăm faţă de spaţiul teatral. Putem deveni mai sensibili, avem de câştigat dacă privim proaspăt, ca pentru prima oară; un candelabru, o culisă, o scară care duce la pod, scena sau sala însăşi capătă viaţă. Depinde de atitudinea mea, de *cum* privesc, dacă teatrul poate să pară obosit şi mort, sau nou şi viu.

A.D.: *De* „Trilogia antică" *aminteşte şi faptul că, în anumite secvenţe, actorii îşi dau replica peste capetele spectatorilor, înglobându-i, practic, în acţiune...*

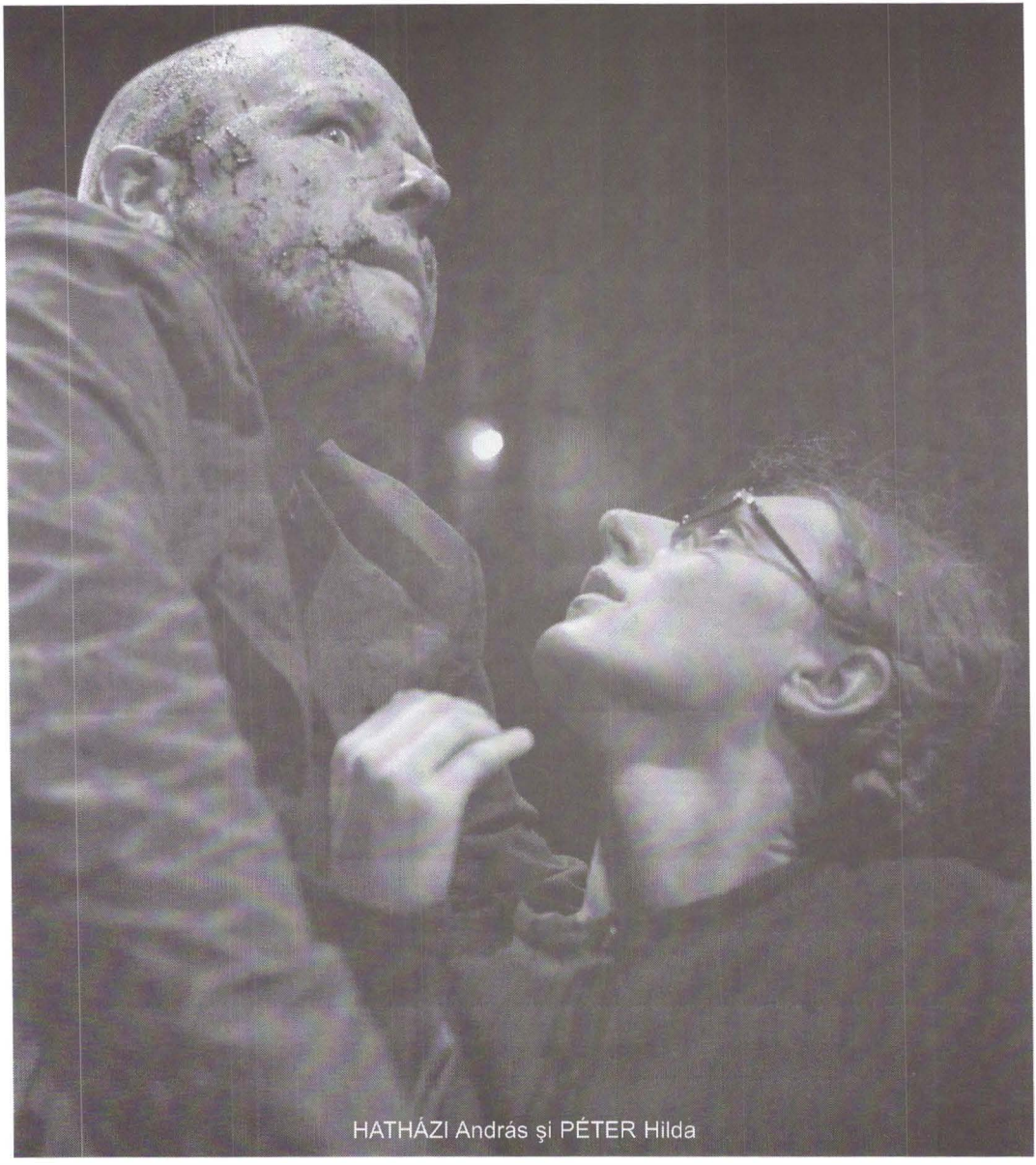
A.Ş.: Da, teatrul însuşi e casa cu 26 de camere, „ca un labirint", cum zice Serebreakov. Atunci, orice e posibil: spectatorii sunt înăuntru. Într-o piesă aparent realistă, ne întrebăm care e realitatea locului unde ne aflăm. Ce e teatrul?! Un bilet de intrare într-o altă lume, pentru că aici nu intrăm în teatru, ci pe un vapor şi, la sfârşit, când ieşim, ne clătinăm puţin, avem o senzaţie de *nausée*, de parcă am fi coborât de pe un vas aflat în mijlocul valurilor. Ca după o călătorie la capătul căreia nu mai ştii unde te afli, căci ai pierdut busola după ce ai fost prins în furtună. Iată de ce, după *Trilogie*, *Unchiul Vania* este montarea cea mai originală din câte am făcut în România.

A.D.: *Ideea de a reînvesti spaţiile consacrate ale teatrului vi s-a impus ca o necesitate, ştiind că acesta e ultimul spectacol montat în România? V-aţi gândit*


BOGDÁN Zsolt, KÉZDI Imola, HATHÁZI András

că trebuie să fie ceva simbolic, care să rezoneze în mod necesar cu „Trilogia" *anilor '90?*

A.Ş.: Poate în mod subconştient. Raţional, nu mă gândeam la simboluri. De fapt, nu ştiam cum să montez *Vania*, zău nu ştiam! Da, ştiam că nu vreau să repet montarea mea de la New York, refuzam să „spun ceva", mă îngrozea ideea de „concept", o „viziune" de regizor-demiurg. Am lăsat lucrurile să curgă... îmi propusesem doar să folosesc tot teatrul. Fără să am niciun fel de „acoperire" intelectuală (de ce aşa şi nu altfel?), ştiam că vreau să schimb unghiul acţiunii pentru fiecare act. Actorii au găsit o nouă sensibilitate faţă de un spaţiu pe care îl descopereau ca pentru prima oară, deşi jucaseră acolo sute de spectacole! Zsolt, de exemplu,



HATHÁZI András şi PÉTER Hilda

era extraordinar, pentru că lui, dacă îi dai un mic impuls, îți face din țânțar armăsar, improvizează uluitor. I-am spus, pentru scena beției: „Trebuie să fii foarte beat şi să cobori din tavan". Zis şi făcut, s-a executat pe loc, genial şi la obiect! Aşa îmi place să lucrez cu actorii sau cu oricare colaborator. Nu să dau ordine despre ceea ce nici eu nu ştiu, ci să caut, să întreb împreună cu ei, să sugerez, să le dau lor şansa să descopere. Încercăm diverse lucruri, mâine o luăm iar de la zero, pregătim terenul până ceva apare ca de la sine... Şi când nu apare, încerci altceva, dar important e să rămâi deschis în fața necunoscutului, să ai răbdare şi să ai umilință. Nimeni nu ştie, de fapt, cum trebuie făcut teatrul.

A.D.: *Poate că nu, dar, de obicei, teatrul e perceput ca un spațiu securizant: totul e iluzie, ficțiune. Spectacolul acesta ni-l dezvăluie însă ca teritoriu plin de pericole şi riscuri. Monologuri şi scene întregi au loc în condiții dificile pentru actori şi chiar pentru public, se trage cu pistolul printre spectatori.*

A.Ş.: Îmi place să creez o stare de alertă; în teatru se cam doarme. Pericolul e bun, dacă e controlat. Ca şi la *Trilogie*, unde te simțeai violat, asediat, odată cu femeile în Troia – oglinda experienței din Piața Universității (dar, spre deosebire de minerii de peste drum, „grecii" erau actori antrenați ca să nu rănească pe nimeni, ci să dea doar „impresia" realului). Cu *Vania*, impresia imediatului e continuă. Un moment, totul pare comic, apoi disperat. Aici, Cehov se află undeva între Gogol şi Dostoievski.

A.D.: *Nu spune Astrov: „Pentru noi nu mai există speranță"...?*

A.Ş.: ...*„decât în mormânt"*. Comicul şi tragicul sunt atât de aproape! În *Vania*, e chiar mai evident şi violent decât în *Pescăruşul*. Vania trage cu pistolul, dar ratează de cinci ori... nimic nu-i merge... râde şi plânge, şi astfel se vede pe el însuşi, aşa cum e. Acolo e suferința, în a se accepta pe sine.

A.D.: *Actele personajelor nu sunt niciodată duse până la capăt. Mereu ratează ceea ce pare să fi fost ultima lor ocazie de a trăi fericiți ori împăcați.*

A.Ş.: Plecarea Elenei, în actul IV, e greu de suportat. E învinsă, umilită de propria ei pasivitate, victima lipsei de curaj. La final, Vania e ca un urs gata să hiberneze, un copil bătrân.

A.D.: *O problemă pe care o pune oricărui regizor montarea acestei piese dificile este şi finalul: cum să faci ca el să nu sune tezist, sentimental, desuet? În spectacolul de la Cluj, tonul e mai degrabă cel al iluziei, transei, (auto)hipnozei...*

A.Ş.: Monologul Soniei e rostit ca o litanie mecanică. Se roagă doar ca să spună ceva, sărmana vrea să creadă, dar noi vedem că până şi asta e o iluzie...

A.D.: *Îi lipseşte fervoarea Ninei Zarecinaia...*

A.Ş.: E un fel de credință obligată. Un antidot contra sinuciderii. Ce altceva să facă, acolo, pierdută în mocirlă, în fundătură? Deci, salvarea e în muncă, în muncă, în muncă... Iar în timpul ăsta, paznicul bate cu bățul lui undeva, în podul teatrului, ca un Dumnezeu care îi priveşte din ceruri. Sigur, nu vreau să fac simboluri. Paznicul e concret. Dar e imposibil să nu te întrebi cine e paznicul ăsta, de ce l-a pus Cehov acolo? În montarea de la New York, l-am tăiat: nu ştiam ce să fac cu paznicul ăsta. Acum însă paznicul e spiritul piesei, e Anton Cehov.

A.D.: *Aveați într-adevăr nevoie de două distribuții pentru* Unchiul Vania*?*

A.Ş.: Nu, dar văd că actorii au atât de rar şansa să lucreze marile piese şi nici nu au regizori care să se ocupe de ei, şi atunci îmi spun că trebuie să fiu generos. La audiții, i-am ales pe cei care credeam că au un suflet cehovian. Pentru mine, la un actor sunt importante două lucruri: să aibă tehnică, meşteşug, şi să aibă suflet, inimă. Actorii maghiari au, ca şi cei români, mult suflet, dar ei au şi multă disciplină. I-am văzut, şi evident că mi-am facut viața complicată, pentru că i-am vrut pe toți. Tompa îmi spunea: „Ai înnebunit, e o piesă infernal de grea, te mai complici şi cu duble distribuții!" Da, dar şi la *Pescăruşul* am făcut aşa, şi la *Trilogie*. E şi un avantaj când cu fiecare distribuție găsesc altceva. Nu am un caiet de regie adus de acasă, mă las surprins şi inspirat de actori.

A.D.: *Pintilie începea repetițiile cu un caiet de regie perfect pus la punct...*

A.Ş.: Da, Pinți reglează totul dinainte, e influența filmului; eu dimpotrivă. Şi sunt gelos pe el. Mi-ar plăcea să merg la repetiție pregătit, să nu par un „fluieră-vânt" care stă şi se scarpină-n nas. Dar cum am un actor în fața mea... ceva, instinctiv,

se întâmplă. Şi cu fiecare actor e altfel. Faptul că sunt două distribuţii e un lucru bun, actorii se simt în competiţie. Ai văzut, cei care au jucat ieri îşi urmăreau în seara asta colegii, iar mâine vom discuta în mod egal despre ce a mers sau nu: o competiţie sănătoasă...

A.D.: *Totuşi, cei trei interpreţi din rolurile Vania, Astrov, Serebreakov au rămas ca nişte stâlpi ai montării.*

A.Ş.: Cei trei sunt actori extraordinari. A fost imposibil să găsim un al doilea Vania, un alt Astrov...

A.D.: *În timpul repetiţiilor, nu v-aţi gândit niciodată să le inversaţi rolurile?*

A.Ş.: Nu, deşi toată lumea se aştepta, în mod convenţional, ca Zsolt să fie Vania, el e mai nostalgic, pare mai „victimă". E, într-un fel, imaginea-şablon despre Vania. Ştiam însă că Zsolt e un actor de o mare imaginaţie, un actor fizic şi intelectual. Energia lui de aici vine, pe când Hatházi se bazează adânc pe emoţie, iar pentru Vania, asta e important. Astrov e un ateu, un raţional, un doctor care crede în ştiinţă, în ecologie, pe când Vania e o creatură dostoievskiană, instinctiv, confuz, pierdut între credinţa şi absenţa oricărui sens.

A.D.: *Văzându-l, m-am gândit că numai George Constantin ar fi putut să construiască atât de bine acest rol.*

A.Ş.: Numai el, ai perfectă dreptate.

A.D.: *Când, la sfârşitul primului act, candelabrul coboară încet deasupra creştetului lui Vania, asistăm parcă la o încoronare, dar şi la o împovărare, căci Sonia şi Vania vor rămâne singuri în casa imensă, striviţi de singurătate.*

A.Ş.: Şi asta, după secvenţa tangoului, care, în sine, povesteşte piesa întreagă, concentrată în trei minute. Dansul lor spune totul despre relaţiile dintre personaje.

A.D.: *La fel ca în „cursa de şoareci" din* Hamlet.

A.Ş.: Şi apoi, singurătatea spaţiului gol, când Vania şi Sonia dansează singuri şi când coboară candelabrul, ca o cometă dintr-o altă lume... Habar n-am ce înseamnă asta, ştiu doar că e impresionant, şi fiecare din noi e liber să-şi fabrice propria poveste. Ţie ţi s-a părut că Vania seamănă cu un rege. Şi mie. Da, pare un rege fără vasali, omul mărunt, singur, fără succes. Sau visează, dar până şi iluzia se stinge odată cu lumina candelabrului.

A.D.: *De ce aţi propus, totuşi, în actul III, un decor aproape realist, care aminteşte de clasicele montări cehoviene?*

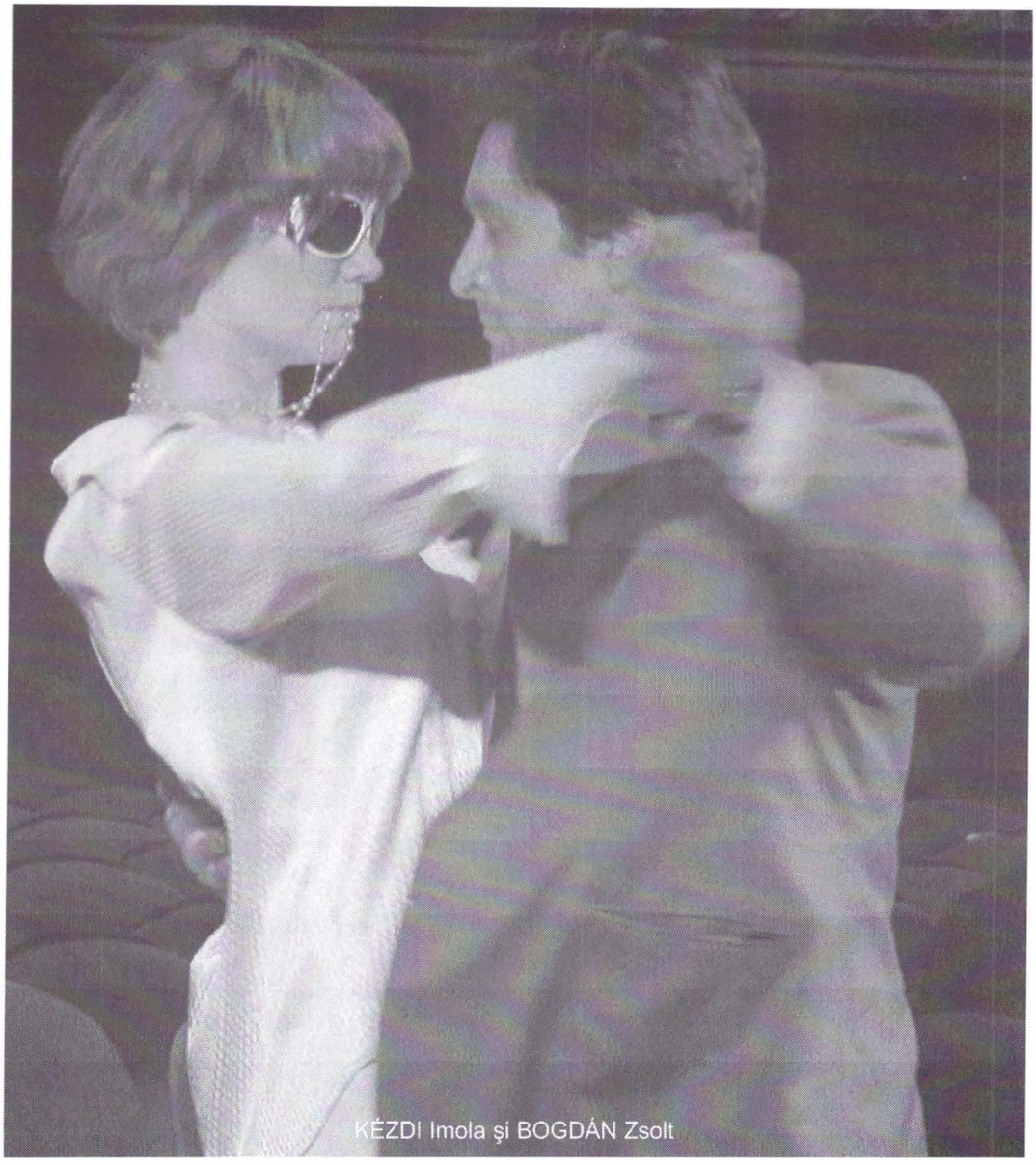
A.Ş.: Ştiam că după spaţiul deschis din actul I, care obligă personajele să-şi vorbească de la zeci de metri distanţă, actul II va fi exact invers: toţi grămadă, în cuşca aceea, şapte actori frustraţi pe doi metri pătraţi. Contrastul era imens. Şi mai ştiam că decorul din actul IV va fi scufundat în noroi şi-n ploaie. Şi-atunci, cum ar putea să fie actul III? Ce-ar fi să-l imaginez convenţional cu pereţi, scaune şi mese, ca un omagiu adus teatrului à la Stanislavski?

A.D.: *Dar e un omagiu uşor parodiat.*

A.Ş.: Da, puţin parodiat. Iar pentru că sunt covoare, e şi o mică parodie la BROOK.

A.D.: *Aţi montat* „Vania" *în anii '80, inspirat de replica lui Serebreakov: „Casa asta e ca un labirint". Acum, accentul s-a mutat pe observaţia: „Casa asta e o închisoare". Aici, chiar se închide cortina de fier, iar publicul rămâne, aidoma personajelor, prizonier al teatrului-casă. Ce alte diferenţe ar mai fi între montări, din punct de vedere spaţial?*

A.Ş.: La Teatrul „La Mama", spectatorii erau obligaţi să privească de sus în jos, ca într-o prăpastie. Erau coridoare foarte lungi, reci, o imagine fixă. Pe când



KÉZDI Imola şi BOGDÁN Zsolt

aici, spaţiul se schimbă total, cu fiecare act: de la spaţiul deschis al sălii la claustrofobia sau ploaia continuă din final, sunt create impresii complet diferite.

A.D.: *Sunt multe scene rezolvate cu totul altfel decât te-ai aştepta. De pildă, când intră Vania şi îi surprinde pe Elena şi Astrov, îmbrăţişaţi. Ai zice că trebuie să fie o scenă teatrală, cu o deschidere largă, or, totul e făcut în mic, înghesuit parcă ...*

A.Ş.: Voit meschin, chinuit.

A.D.: *E un balans continuu între planuri largi şi detalii.*

A.Ş.: Sunt un regizor de cinema care n-a făcut niciun film.

KÉZDI Imola şi BOGDÁN Zsolt

A.D.: *Sala Teatrului Maghiar chiar seamănă cu o sală de cinema. La începutul reprezentației, actorii sunt aşezați în locul obişnuit al spectatorilor şi ne privesc ca şi cum ar urmări o peliculă pe ecran. Sonia şi Vania chiar vor privi cum se scurge dincolo de cortina/ecran propria lor viață, cum pleacă personajele care le-au populat furtunos existența. Ceea ce mă face să cred că atmosfera din actul I, cu personaje extrase parcă dintr-un film retro, afişând un glamour de anii '70, e şi ea intenționat creată.*

A.Ş.: Da, da, parcă plutesc într-un fel de vis de celebritate.

A.D.: *Sub spoturi de urmărire, ca la cabaret.*

A.Ş.: Şi, în acelaşi timp, fără să ştii de ce, simți că totul e just.

A.D.: *Pentru că adevărul e acolo, în piesă, ca şi în spectacol – un adevăr profund omenesc.*

A.Ş.: Acum, când vorbim despre toate astea, pot să fiu deştept şi să intelectualizez ce am făcut, dar când lucram, jur că habar n-aveam, făceam totul intuitiv. Îmi plăcea să repet actul I în sală, dar de ce, n-aveam nicio explicaţie logică.

A.D.: *Pentru prima dată, m-am gândit că Cehov a scris o piesă foarte shakespeariană, în fond. Există în ea personajul tiranului, al bufonului...*

A.Ş.: Binele şi Răul coexistă...

A.D.: *Vania e un bufon extraordinar şi e jucat ca atare. Într-o repetiţie la care am asistat în luna iunie, mi s-a părut că fiecare actor urmărea tocmai latura clovnească a personajului său, o idee care s-a topit, apoi, printre celelalte acumulate. Acum mi s-a părut cu adevărat o piesă shakespeariană... Locurile, spaţiile se schimbă mereu, într-o clipă eşti altundeva... Dar am avut uneori şi senzaţia că aţi introdus replici sau gesturi care nu sunt indicate în text. De exemplu, când Vania cere un pahar cu apă, după ce află intenţia lui Serebreakov de a vinde moşia. E un moment dilatat până la neverosimil. Şi totuşi, nu aţi tăiat absolut nimic.*

A.Ş.: Dacă am un rol în teatru, este să ajut ca piesa să fie văzută ca şi cum ar fi complet nouă, pusă în scenă pentru prima dată. Rebengiuc şi Mariana Mihuţ au venit special la Cluj ca să vadă *Vania*, o piesa în care ei joacă şi pe care credeau că o cunosc pe dinafară, ca să descopere, la maghiari, ceva cu totul nou, necunoscut.

A.D.: *Ştiu că traducerea textului, pe care spectatorii necunoscători de maghiară o pot urmări, în timpul reprezentaţiei, într-o versiune concentrată, pe mai multe monitoare, v-a preocupat mult. Ca şi la* „Pescăruşul"...

PETHŐ Anikó şi BOGDÁN Zsolt

A.Ş.: Am insistat ca traducerea să nu fie făcută la cască, întrucât căştile pârâie groaznic la Teatrul Maghiar şi vrei să dai cu ele de pământ. Monitoarele arată textul şi efectul e brechtian: percepi simultan emoţia personajelor şi răceala scrisului de pe ecran. S-a lucrat mult pentru ca traducerea în româneşte să fie colocvială, deloc pretenţioasă.

A.D.: *E şi comică, pentru că uzajul limbilor străine respectă generaţia fiecărui personaj: Voiniţkaia vorbeşte nemţeşte, Vania, franceză, Elena, în engleză.*

A.Ş.: N-am inventat eu asta, au existat în Occident spectacole în care se amestecau mai multe limbi. E clar că e o libertate pe care poţi să ţi-o asumi dacă respecţi relaţiile dintre personaje şi, astfel, le înţelegi mai bine.

A.D.: *Nu mă îndoiesc că* „Unchiul Vania" *va stârni comentarii pasionate. Ce urmează acum? Vă întoarceţi în Statele Unite, însă, mai mult ca sigur, veţi reveni...*

A.Ş.: Deocamdată, n-am primit nicio invitaţie scrisă. Verbal, da, multe, dar, ca de obicei, cum plec din România, odată cu avionul, zboară şi vorbele.

A.D.: *Cum priviţi în urmă, spre acest an petrecut în ţară?*

A.Ş.: Cineva făcea următoarea remarcă: „În America, A.Ş. a fost adesea controversat. Da, dar controversat unde şi cum? Pe pagina întâi a rubricilor de cultură din *New York Times*, din *New Republic*, mă rog, în toate organele de presă de vârf şi de maximă influenţă. Din prima clipă după 1989, m-am mirat că el s-a străduit să monteze în România, iar apoi surpriza mi-a fost absolut cosmică (nici n-am cuvinte s-o descriu) că a fost primit nu cu recunoştinţă şi aplauze, ci cu strâmbături din nas şi cu semi-indiferenţă..." Eu trec însă peste toate intrigile recente, peste prostia, răutatea şi provincialismul criticii

VARGA Csilla şi ORBÁN Attila

teatrale şi îmi păstrez simţul umorului. Otrava jurnalismului, pe lângă faptul că nu oferă nimic nou pentru cititori, nici nu influenţează pe nimeni şi nici nu ajută să scoată teatrul din criza actuală.

A.D.: *Şi la New York? Ce vă aşteaptă?*

A.Ş.: Studenţii de la Columbia şi experimentul cu „Tanacu", în cadrul proiectului „Academia de teatru itinerantă", având o prezentare publică la Teatrul „La Mama".

Andreea DUMITRU, Cluj, 22 august 2007

Cuvântul criticilor

Mircea MORARIU

Lumea cehoviană, ca un labirint

În momentul în care nouă, spectatorilor, ni se îngăduie accesul în sala de spectacole a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, o zărim pe bătrâna dădacă *Marina* (Albert Csilla), aşezată în dreptul samovarului, pregătind ceaiul. Ceva mai încolo, într-un fotoliu, se află doctorul *Astrov* (Bogdán Zsolt), bărbat încă tânăr, neîndoielnic frumos, plictisit, încercănat, obosit, marcat de repetatele libaţii nocturne. Aşa după cum îl va caracteriza ceva mai târziu Elena Andreevna, „doctorul acesta are o forţă obosită, nervoasă". E privit cu dragoste, cu jind de şleampăta *Sonia* (Péter Hilda), dar cel puţin deocamdată el face dovada unei independenţe, dacă nu neapărat faţă de existenţă în general, oricum faţă de cei din jur. Cu toate că Anton Pavlovici Cehov cere ca intrarea lui Ivan Petrovici (Vania) să se consume ceva mai târziu, el se află deja, undeva, în vecinătatea lui Astrov. *Ivan Petrovici* (Hatházi András) e un om demult trecut de vârsta primei tinereţi, defel atent la modul în care se îmbracă, aproape un mujic, poartă un pulover ponosit. Este asemenea unui cazan sub presiune. Suntem îndrumaţi să nu ne aşezăm alături de ei, ci să ne îndreptăm spre scenă (mai exact spus, spre proscenium) acolo unde sunt pregătite scaunele destinate spectatorilor. După ce ne-am ocupat locurile, avem răgazul să îi mai zărim pe *Ilia Ilici Teleghin* (Sinkó Ferenc), „moşier falit", cum îl caracterizează Cehov şi pe paznicul *Iefim* (Orbán Attila), ambii purtând straie asemănătoare, dar şi pe *Maria Vasilievna* (Csutak Réka)., „văduvă, mama primei soţii a profesorului Serebreakov". Poartă o haină de blană, e elegantă, pedantă preţioasă, îi place să se simtă privită, citeşte afectat o carte În zona superioară a lojilor se află *Serebreakov* (Biró József), *Herr Professor*, universitar la pensie. E îmbrăcat într-un elegant pardesiu lung, extrem de modern, de culoare foarte deschisă, poartă o pălărie de aceeaşi culoare, iar în imediata lui apropiere se află, asemenea unui trofeu pe care posesorul ţine neapărat să îl arate tuturor, insistând asupra faptului că îi aparţine, *Elena Andreevna* (Györgyjakab Enikö), tânăra şi frumoasa lui soţie, elegantă,purtând ochelari de soare asemenea acelora pe care îi avea într-o fotografie celebră Marilyn Monroe. Ne studiem reciproc, noi, spectatorii, şi ele, personajele cehoviene din ***Unchiul Vania***. Asta în pofida faptului că ele mimează indiferenţa. Înţelegem că în faţa noastră se

află o umanitate pestriță, fie indiferentă, în unele cazuri aproape autistă, fie marcată de o așteptare încordată. Fața lui Ivan Petrovici e de departe cea mai tensionată. Chipul îi e roşu, personajul îşi controlează cu greutate nervii şi îşi reprimă cu dificultate o iminentă ieşire violentă. E vorba însă doar de o simplă amânare. Vom înțelege mai apoi că Vania nu doar că îl invidiază pe Serebreakov, aşa cum îi spune doctorul, ci îl urăşte de-a binelea. Îl agasează „celebritatea" acestuia, e vizibil iritat de viața dezordonată pe care o duc toți ai casei, îl roade că Elena Andreevna e „femeia" profesorului şi că acesta arată peste tot acest lucru. Într-o micromonografie intitulată chiar *Anton Pavlovici Cehov* (Editura *Albatros*, Bucureşti, 1981), Monica Săvulescu notează: „Unchiul Vania se află, deci, în acel moment unic al existenței lui, când, asemenea tuturor hamletienilor, a început să devină incomod, a început să rostească adevăruri dureroase". Dar, pentru moment, noi, spectatorii şi ele, personajele, ne mulțumim să ne privim, încercăm să ne desluşim, să ne lămurim unii despre ceilalți. Liniştea devine parcă din ce în ce mai profundă până când e destrămată de glasul dădacei care îi oferă cu insistență o ceaşcă de ceai lui Astrov. Momentul samovarului şi al ceaiului e jucat îndelung, Andrei Şerban, regizorul spectacolului, pregătindu-ne, de fapt, astfel prima mare surpriză. Ne lasă să credem că a construit o montare din vechea tradiție a „atmosferei locale", a „lirismului" marcat de tăceri lungi şi personaje care beau interminabile pahare cu ceai. Nimic mai fals. Poate că Şerban a dorit, cel puțin pentru moment, să țină cont de spusele lui Leonid Andreev, care credea că „acolo unde lipsesc pauzele-gând, pauzele-senzație...nu este şi nu va fi niciodată Cehov", deşi numai presiunea modelelor nu îl preocupă pe regizor. Poate că doar a voit să inducă o pistă falsă spre a pune la încercare inteligența spectatorilor. Însă replica bruscă a lui Astrov care refuză invitația Marinei – „N-am chef!" – mi se pare a se suprapune perfect cu glasul directorului de scenă ce voieşte în chipul cel mai apăsat cu putință să scoată capodopera cehoviană dintr-un timp şi un spațiu pe care le socoteşte prea ferm desenate, prea localizate şi nepermis de închistate.

Refuzul acesta va dobândi pe parcursul reprezentației note tot mai puternice, pe alocuri agresive. Creator al unei viziuni comice cu apăsat substrat tragic, Andrei Şerban va face, în subsidiar, din spectacolul cu *Unchiul Vania* un fel de „hronic şi cântec al vârstelor", dar al vârstelor trăite inutil, al ratării oamenilor pasionali cărora li se aplică suprema interdicție – aceea de a trăi cu adevărat. Sunt oameni condamnați la singurătate, la izolare, la vorbit în pustiu, la absența oricărei urme de comunicare autentice, la suprimarea oricărei relații nefalsificate cu celălalt, indiferent cărei generații i-ar aparține respectivul „celălalt". Într-un fel, spectacolul de acum cu *Unchiul Vania* reia şi aprofundează prin aceasta o temă pe care Şerban o enunțase deja, odată cu montarea, în stagiunea trecută, a *Pescărușului* la Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu.

Semnificativ în acest sens e fluieratul, indiciu ostentativ al dezinteresului pe care Unchiul Vania îl opune discursului înflăcărat al Soniei, ființă spălăcită, şleampătă, dotată cu o pereche de ochelari de vedere demodați, purtând o rochie cenuşie asemenea vieții sale, rochie completată de un accesoriu vestimentar definitoriu pentru condiția ei – un şorț. Leonida Teodorescu (cf. *Dramaturgia lui Cehov*, Editura *Univers*, Bucureşti, 1972) crede că „într-un fel, *Unchiul Vania* este aproape în întregime o piesă despre jertfe". Fiecare dintre

KÉZDI Imola

GYÖRGYJAKAB Enikö

personaje, arată exegetul, s-a jertfit pentru *cineva* sau pentru *ceva*. „Voinițki şi Teleghin pentru că s-au sacrificat pentru cineva, Serebreakov şi Maria Vasilievna pentru că s-au sacrificat pentru ceva, Elena pentru că s-a măritat cu un om bătrân, Sonia pentru că nu s-a măritat cu un om bătrân (Astrov). Voinițki declanşează monologurile sale pentru că *nu s-a jertfit pentru ceva* (ar fi putut deveni un Dostoievski); Astrov le declanşează pentru că *s-a jertfit* pentru ceva". În spectacol, însă, drama Soniei e, cred, încă şi mai puternică, şi mai copleşitoare decât în textul cehovian, tocmai fiindcă Astrov nu e deloc un om bătrân, ba din contră, şi chiar exercită o anume fascinație fizică asupra Elenei Andreevna. Dorința acesteia ca Astrov să nu mai vină în casa în care ea şi-a stabilit rezidența temporară vine nu din dorința de a nu-l mai revedea deoarece doctorul îi e dezagreabil, nu fiindcă acesta o agasează, ci din teama că, văzându-l prea mult ori prea des, nu cumva să se îndrăgostească de el. Nu cumva Astrov să fie bărbatul tânăr pe care şi l-ar fi dorit, vis neîmplinit despre care îi vorbeşte doar Soniei într-o confesiune ce, cu siguranță, nu se va mai repeta niciodată. De observat că fiecare dintre personaje se consideră însă jertfă numai pentru sine. Leonida Teodorescu adaugă detaliul relevant că, în realitate, „contextul celorlaltor personaje nu-i spune nimic (unui alt personaj – *n.m.*, M.M.) şi fiecare episod din piesă, fiecare substructură a piesei înseamnă rezolvarea relației contextul minus unul. Voinițki se contrapune contextului, în actul IV, de pildă, pentru că el, spre deosebire de context, îşi dă seama că toți sunt nişte anormali". Şi iarăşi trebuie să remarcăm că Andrei Şerban îşi asumă un anume grad de libertate față de text introducând o anticipare a conştientizării de către Vania a „anormalității" celor din jurul său. Serebreakov ar fi, în opinia exegetului citat, singurul care îşi dă seama că toți cei din jurul lui sunt nişte imbecili. Se pare însă că în spectacol o atare intuiție are, de asemenea, Astrov. Această relație permanentă de toți minus unul (în care fiecare personaj este pe rând minus unul sau un simplu component al grupului de toți) constituie, în opinia lui Leonida Teodorescu, „baza unei structuri de solilocvii a piesei". Solitarul absolut e însă, fără doar şi poate, Voinițki, cel care într-o superbă scenă e „încoronat". Minunatul candelabru din sala Teatrului coboară încetişor şi e investit cu funcția de coroană simbolică pentru personaj.

Venirea Elenei Andreevna, îmbrăcată într-o rochie purpurie (un roşu intens de *femme fatale*) , cu alură de vilegiaturistă, cu ochelari de soare, care opune francezei lui Maman şi germanei lui Serebreakov engleza (cea mai mare parte dintre replicile ei vor fi rostite în această limbă care pesemne îi dă posibilitatea să se ascundă cât mai bine de ceilalți), le dă fiori deopotrivă lui Astrov şi lui Vania. Dar nu numai lor. Solilocviile tuturor se contopesc într-un discurs non-verbal colectiv în care se amestecă deopotrivă admirația, dorința, invidia. Györgyjajab Enikö elaborează o Elenă Andreevna neîndoielnic frumoasă, cu mişcări lascive, conştientă de farmecul pe care îl exercită asupra bărbaților. Poate că ar fi fost nevoie totuşi ca actrița să-i adauge personajului său ceva mai multă strălucire şi un plus de inefabil. Odată momentul Elenei trecut, regizorul îşi acordă din nou libertatea unei anticipări de mare efect. Histrionicul şi senzualul Serebreakov (aşa cum e el desenat în chip remarcabil de Biró József) va pătrunde în spațiul de joc din sală şi, pe neaşteptate, o va invita la un tango mai întâi pe Elena, făcând prima demonstrație publică a faptului că aceasta e „femeia" lui, apoi, rând pe rând, pe celelalte femei. Ciudat, către sfârşitul spec-

tacolului, sub privirea lui Serebreakov şi aproape cu îngăduinţa lui tacită, Elena va fi posedată de Astrov. Posesie nedusă însă până la capăt, căci ea va fi întreruptă de acelaşi Serebreakov. Deocamdată, „bătrânul profesor la pensie", cu o siluetă şi o dexteritate de invidiat, dansează pasional, acordurile de *milonga* însoţind de aici încolo toate momentele-cheie ale montării. Tocmai cu scopul de a se evidenţia supratema în conformitate cu care marea dramă a tuturor personajelor piesei, la urma urmei cea mai mare jertfă a lor, e aceea de a trebui să îşi cenzureze pasionalitatea. În timpul dansului, Elena Andreevna îşi pierde ochelarii de soare, ce vor fi recuperaţi de Sonia. Când Serebreakov şi Elena vor părăsi spaţiul de joc, Sonia îşi va pune ochelarii pierduţi ai Elenei peste demodaţii ei ochelari de vedere, încercând pentru o clipă să fie femeia frumoasă care şi-ar fi dorit să fie. Şerban construieşte aici un moment excepţional (mi s-a spus că el ar fi apărut pentru prima oară tocmai la repetiţia deschisă la care am asistat), moment ce îşi află cu siguranţă sorgintea în straturile de profunzime ale textului. E momentul simptomatic pentru falsitatea ideii că în *Unchiul Vania* totul s-ar concentra în jurul cuplului Voinițki–Serebreakov. Complexitatea piesei e mult mai mare, relaţiile dintre personaje mai contorsionate decât lasă să se înţeleagă această afirmaţie de tip reducţionist. Câţiva paşi de tango vor schiţa în mod neaşteptat în finalul acestei scene şi dădaca Marina împreună cu Teleghin, pentru ca, brusc, dansul lor să se transforme într-un kazaciok brutal, diform, burlesc. Această scenă e grăitoare pentru *atitudinea* regizorului în raport cu partitura cehoviană. Fidelitatea lui Andrei Şerban faţă de text e de netăgăduit, tot la fel cum e cât se poate de limpede că tocmai această fidelitate reprezintă premisa pentru nenumăratele libertăţi pe care directorul de scenă şi le asumă faţă de acesta.

De fapt, Andrei Şerban a citit piesa lui Anton Pavlovici cu minuţie de filolog şi, asemenea unui Sylvestre Bonnard coborât din paginile romanului lui Anatole France, a savurat aşa cum savurează doar cercetătorii adevăraţi fiecare cuvânt, fiecare replică, evaluându-le importanţa şi stabilindu-le funcţia în economia viitorului spectacol. Asta pentru a şti în ce fel să le transpună în sistemul de semnificare specific teatrului. Inventivul, imaginativul regizor nu se împacă nicidecum cu statutul de rob al textului. Dar nici nu agreează ideea de a-l supraîncărca cu un barochism fad. În felul acesta îmi place să înţeleg fraza din finalul argumentului intitulat *Încercând să înţelegem Unchiul Vania,* pe care Andrei Şerban îl semnează în caietul de sală pus la dispoziţia spectatorilor ce au avut şansa de a asista la seria de repetiţii deschise oferite, la sfârşitul lunii august, de regizor şi de Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. După ce admite că, spre deosebire de spectacolul cu aceeaşi piesă realizat în 1983 la Teatrul *La Mama*, cel de acum „e purificat de intelectualitate, de febra de a da răspunsuri", regizorul conchide: „Şi totuşi, de la *Trilogie* nu mi-am creat dinadins atâtea obstacole pe care să încerc să le înfrunt". *Unchiul Vania* de la Cluj, asemenea *Pescăruşului* de la Sibiu, are o simplitate de netăgăduit. Dar la simplitatea cu adevărat expresivă se ajunge înfruntând nenumărate obstacole. Acest du-te-vino între fidelitate şi infidelitate faţă de text, du-te-vino din care e zămislit spectacolul va deveni încă şi mai clar în desfăşurarea ulterioară a secvenţelor sale.

Suntem îndată poftiţi să părăsim locurile de unde am urmărit până atunci spectacolul şi să ocupăm altele ce sunt instalate în centrul spaţiului scenic. Cortina de fier se lasă pe nesimţite în spatele nostru. Pe monitoarele pe care

va fi de acum încolo proiectată traducerea în limba română a textului (traducere realizată de Andrei Şerban împreună cu Kovács Kinga – implicarea directorului de scenă în operaţia de translaţie e revelatorie pentru importanţa pe care o acordă el fiecărui cuvânt) va apărea întâi avertismentul că în acest nou spaţiu va începe actul al doilea. De acum înainte împărţim arealul cu actorii, o seamă dintre personaje se vor strecura printre scaunele noastre, îşi vor transforma replicile nu neapărat în teatru în teatru, ci în apartéuri, iar cel mai frecvent vor face aceasta Elena Andreevna şi doctorul Astrov, aşa cum în *Pescăruşul* sibian o făcea Arkadina. Se poate că aceasta să fie modalitatea aleasă de regizor pentru a pune în valoare structura de solilocviu din care e construită piesa. Schimbările repetate de spaţiu îşi află originea într-o replică a lui Serebreakov ce se va declara agasat de caracterul labirintic al casei în care a poposit temporar. Împreună cu scenografa Carmencita Brojboiu, Andrei Şerban a despicat din spaţiul arid, nud al scenei, din toate dotările aferente, care de obicei au întrebuinţări de natură tehnică, din scările de serviciu o mulţime de alte spaţii, iar acţiunea se va consuma deopotrivă pe orizontală, dar şi pe verticală. Pe scările ce coboară din pod se consumă beţia lui Astrov (performanţelor artistice formidabile ale lui Bogdán Zsolt adăugându-li-se acelea de natură fizică ce ţin de un antrenament sistematic, toate probând extraordinara putere de concentrare a acestui magnific actor), tot acolo îşi face veacul Teleghin ori se consumă veghea lui Iefim. Undeva, într-o cabină de serviciu, a fost imaginată camera lui Serebreakov. Îl vedem posedând-o pe „femeia" lui ori scriindu-şi operele fără valoare, îl auzim „jucându-şi" pretinsa boală. Se mai insinuează un spaţiu, în care, în miniatură, e plantată casa umilă a lui Voinitki, un colţişor în care se va petrece scena împăcării dintre Elena şi Sonia, o împăcare consfinţită cu alcool, dar tăiată brusc de refuzul lui Serbreakov de a-i îngădui soţiei sale să cânte la pian. În opinia lui Leonida Teodorescu, „singurul moment în care solilocviile se întâlnesc şi realizează un colocviu îl constituie actul III, mai exact scena în care Serebreakov propune vânzarea moşiei pentru că îi creează lui Voinitki posibilitatea unui răspuns. Conflictul devine foarte intens şi se termină cu celebra tentativă de omor". Felul în care Andrei Şerban proiectează sus-numitul „colocviu" şi chipul în care actorul Hatházi András îşi susţine răspunsul marchează un mare moment al spectacolului ce revelează întreg derizoriul personajelor. E delimitat, în sfârşit, în actul al patrulea, cel al despărţirii, spaţiul în care Sonia, Vania şi Marina vor rămâne să-şi ducă pe mai departe zilele. În interiorul unui vechi dulap, Astrov plasează o hartă, aceea a Saharei, pe care o avea cu sine şi cu ocazia uneia dintre întâlnirile sale cu Elena, insistându-se astfel asupra pustiului din sufletele personajelor, un pustiu contrapunctat de o ploaie teribilă. Plouă frecvent, enervant, chinuitor în momentele de maximă intensitate ale spectacolului , dar niciodată ploaia nu aduce cu sine nici eliberare, nici purificare. Ci doar o şi mai puternică înglodare într-un destin arid, lipsit de orice orizont, asemenea unei cripte mortuare. De altminteri, celebrul monolog final al Soniei, – „Vom trăi, unchiule Vania. Vom trăi un lung şir de zile, de seri nesfârşite; vom îndura cu răbdare încercările pe care ni le va trimite soarta...", încheiat cu „ne vom odihni" – e rostit de actriţa Péter Hilda asemenea unei incantaţii religioase specifice slujbelor de înmormântare.

Spiritul creator al regizorului şi inventivitatea scenografei creează, cu mijloace minimale, *iluzia* celor 26 de încăperi – „26 de camere imense, prin care poţi să te rătăceşti şi niciodată nu găseşti pe nimeni", cum spune Serebreakov. Din cartea sa *O biografie* (Editura *Polirom*, Iaşi, 2006) aflăm că respectiva replică, citată sub forma „Nu-mi place deloc casa asta, e ca un labirint. Toată lumea se pierde prin el şi nimeni nu găseşte pe nimeni" – formă înzestrată cu un impact mult mai mare – a fost motorul declanşator şi pentru spectacolul – princeps montat de Şerban la Teatrul *La Mama*. Un spectacol în care, mărturiseşte acum regizorul, în argumentul din caietul de sală al avanpremierelor clujene, dorea să pară „intelectual", voia „să provoace", dar „Cehov nu era de acord", iar „personajelor nu prea le plăcea să fie criticate sau ironizate de mine, aveau realitatea lor, nu cum aş fi vrut eu să fie". De data aceasta, Andrei Şerban a optat pentru un spectacol ce ambiţionează să ne ofere „o şansă de a descoperi prin experienţă o nouă sensibilitate. Să ne vedem aşa cum suntem, fără să avem ambiţia să schimbăm ceva – iată *mesajul* autorului, care detesta de fapt acest cuvânt". Să ne observăm pe noi înşine prin comparaţie şi în oglinda personajelor cehoviene. Iată, în ultimă instanţă, motivaţia lungului *incipit* fără cuvinte al reprezentaţiei, *incipit* gândit ca avertisment şi drept cortină pentru intenţiile directorului de scenă.

Tot din cartea autobiografică a lui Andrei Şerban aflăm că spectacolul de la *La Mama* nu a fost pe placul cronicarului de la *The Times,* care credea că „spectatorii sunt puşi să-l privească *de sus* pe Cehov". Nu ştiu cum au stat de fapt lucrurile. Pentru mine, critic român, e cât se poate de sigur că o astfel de intenţie nu a existat deloc în cazul răscolitorului spectacol de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. E foarte adevărat că Andrei Şerban nu a căzut în greşeala de a empatiza prea mult, niciodată la modul larmoaiant, cu personajele cehoviene. Într-un anume fel, montarea l-a confirmat pe G. Călinescu care credea că „Cehov face parte din familia lui Cervantes şi Molière, adică a acelor genii care au tristeţea veselă". În volumul *Dialog interior* (Editura *Eminescu*, Bucureşti, 1987), Dumitru Solomon dezvolta afirmaţia călinesciană şi scria că „Cehov nu se opreşte la comicul duios, ci avansează spre bufonerie şi absurd, punând în competiţie mijloacele cele mai diverse". Este exact ceea ce face cu mare măiestrie în exemplara lui montare Andrei Şerban. Poate că tocmai de aceea ne vine greu să ne despărţim de personajele cehoviene. Poate tocmai de aceea Şerban a imaginat o despărţire „în etape", cu o structură filmică şi în acorduri de *milonga*. Actorii care preţ de mai bine de trei ore au fost Serebreakov sau Elena Andreevna, Sonia ori Maman, Vania sau Astrov, Teleghin, Marina ori Iefim ne salută, la aplauze, mai întâi din imediata noastră apropiere. Se duc apoi în stal, iar în final se îndreaptă spre loji. Îşi iau rămas bun tocmai din locurile din care a început intrarea noastră în lumea lui Cehov. O lume pe care au adus-o în faţa noastră, în sufletele noastre aproape fără a ne lăsa putinţa de a formula vreun reproş.

Adesea am spus în cronicile mele că îmi e cât se poate de dezagreabil aplaudatul în picioare, că apărut oricum şi oriunde el mi se pare lipsit de orice semnificaţie, că ne aflăm astfel în faţa unui fals rit social ce exclude orice idee de valoare. Mărturisesc că, de data asta, am fost printre primii care au aplaudat în picioare. Şi nu am nici cel mai mic regret pentru asta.

BOGDÁN Zsolt şi HATHÁZI András

Oltița CÎNTEC

Supunerea spațiului teatral

În timp ce în alte instituții teatrale din țară artiştii îşi savurau ultimele zile de vacanță, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca era mare fierbere. Vreme de o săptămână, la ora obişnuită de spectacol, curioşii au putut vedea o suită de repetiții generale deschise la cea mai recentă montare a lui Andrei Şerban. Regizorul român cu carieră internațională a lucrat aici *Unchiul Vania* de Cehov, ultima punere în scenă înaintea reîntoarcerii lui la New York. Colaborarea sa cu teatrul clujean de limbă maghiară se anunța interesantă; făceau acum echipă un creator de talie mondială şi o echipă vestită pentru potențialul şi profesionalismul ei. Din această combinație nu putea ieşi decât ceva deosebit. Aşteptările au fost confirmate cu asupră de măsură. Am asistat la un spectacol special din toate punctele de vedere: o manieră deosebită de a valorifica scena; o lectură inovatoare a textului cehovian; o redimensionare originală, dar pe deplin justificată, a personajelor; o interpretare actoricească fără cusur.

Ceea ce te impresionează în primul rând e felul în care Andrei Şerban şi-a supus creator spațiul teatral, arhitectura lui şi scenotehnica. Se joacă peste tot, volumetria sălii fiind utilizată pe toate coordonatele. Nimic nu e cum te-ai aştepta să fie, mereu eşti surprins de propunerea care ți se face. Inventiv, spiritul lui Andrei Şerban nu conteneşte decât la finalul reprezentației. Nimic nu e forțat, căutat cu orice chip, ostentativ. Dimpotrivă, totul are cel mai firesc aer cu putință. Nu doar eroii cehovieni sunt plasați în posturi mai puțin obişnuite, ci şi publicul. Aceste două mari „tabere" ale artei teatrale, de regulă aşezate față-n față, ca în orice „confruntare", sunt acum repoziționate strategic – actorii evoluează în locuri neobişnuite, spectatorii acced în spații ce le sunt, prin tradiție, inaccesibile. Partea nevăzută a teatrului ca edificiu li se deschide, nimic nu mai este ascuns. Distribuție şi public stabilesc spontan relații empatice care facilitează receptarea propunerii regizorale. Fireşte, s-a mai jucat cu publicul pe scenă, în spații neobişnuite, intime, care să apropie la maximum artiştii de privitori; Richard Schechner a şi teoretizat teatrul ambiental prin celebrele sale axiome, dar acum e altceva. E ceva din ceea ce ştim cu toții despre folosirea spațiului teatral, dar e cu mult mai mult. E o rafinare suplimentară, o ducere mai departe a ceea ce se înțelege prin raporturile (atît de subtile, de complicate) dintre cei care fac spectacolul şi cei care-l văd. Or, exact asta este teatrul, esența lui: comunicare între realizatori şi privitori. Când ea nu se face ori se face sincopat, creația e suferindă.

Spectacolul începe neortodox. În actul I, spectatorii stau aşezați în proscenium, iar personajele cehoviene sunt dispersate în sală. *Astrov* (Zsolt Bogdán), *Vania* (András Hatházi) şi *Dădaca* (Csilla Varga/Csilla Albert), la stal, ceilalți, la balcon – *Serebreakov* (Jozsef Biro), *Elena Andreevna* (Imola Kezdi/Enikö Gyorgyjakab), în partea stângă, *Sonia* (Anikó Pethö/ Hilda Péter), relativ central, *Maria Vasilievna* (Emöke Kató/Réka Csutak), la dreapta. Poziționarea nu e deloc întâmplătoare, ea anticipează oarecum relaționarea de pe parcurs a caracterelor. Mai întâi, actorii joacă aşezați pe scaune, Vania chiar adoarme, alunecând la un moment dat pe fotoliul de-alături; apoi îşi pun în valoare forma fizică (e un moment meyerholdian foarte reuşit, acela în care argatul duce pe o tavă un păhărel de votcă, păşind în echilibristică pe marginea de numai câțiva centimetri care separă sectoarele balconului!), urcând de la stal la partea

superioară, traversând dintr-un loc în altul, călcând pe scaune, peste scaune, printre ele, accelerându-ți și ție, ca privitor, bătăile inimii. Nu e o simplă găselniță, e o modalitate ingenioasă de a potența estetic locul teatral, de a surprinde și prin această dimensiune ambientală a viziunii regizorale. Și când Vania rămâne așezat pe intervalul central de la parter, iar de la plafon coboară încet-încet candelabrul imens, oprindu-se deasupra capului său într-un gest tăcut de încoronare luminoasă, suflul ți se oprește, imaginea îți rămâne imprimată adânc pe retină. N-o poți uita ușor, mai ales că, la pauză (un antract de fix 11 minute), spre ieșire toți trec pe sub imensa podoabă, zăbovind puțin acolo, ca să simtă, preț de o secundă, două, cum e să fii Vania.

În actul al II-lea, cei aproximativ 100 de spectatori sunt poftiți în scenă, în perimetrul ei central. Odată așezați, cortina de fier e coborâtă, astfel încât public și eroi dramatici sunt captivi, împreună, într-un areal fizic, concret, în care se naște și se consumă iluzia teatrală. Orice legătură cu exteriorul, cu lumea reală e interzisă, e suprimată, cele trei ore și un pic de reprezentație nu le poți trăi decât închis în vintrele teatrului, unde se recreează sub ochii tăi o altă lume, cea cehoviană, așa cum o vede Andrei Șerban. Actorii evoluează practic peste tot: în cabina regizorului tehnic, pe câteva practicabile, la podul aflat la peste 20 de m înălțime, pe scările abrupte care leagă solul de pod. La un moment dat, interpreții se mută la stânga, unde o căsuță, ca acelea de jucărie, înconjurată de pământ reprezintă, într-o proporționalitate inversată, conacul. Plouă, efectul e cât se poate de real (scenografie Carmencita Brojboiu), iar Vania, mai întâi, apoi și celelalte personaje, se luptă, la propriu, cu noroiul, într-o metaforă a ceea ce înseamnă viața la țară. În actul al III-lea, toată lumea se orientează către cealaltă latură a scenei, tot pe interior, unde acțiunea continuă pe o estradă înaltă cam de un metru, iar în actul IV se revine în decorul-simbol al mediului rural. Înglodarea personajelor nu e un sim-

FERENC Sinkó, ALBERT Csilla, HATHÁZI András, CSUTAK Réka, BIRÓ József și GYÖRGYJAKAB Enikö în actul III

plu efect, e o sugestie a statutului lor dramatic, a dificultăților existențiale cărora trebuie să le facă față, a luptelor cu ei înşişi, cu sentimentele şi cu datoria pe care fiecare le are.

Pentru efectele vizuale nu mai sunt folosite numai luminile din dotarea scenei, ci şi acelea care, de regulă, se sting după ce bate gongul. Candelabrul, lumina generală a sălii, lămpile de la nivelul balconului sunt utilizate şi ele, aducând un spor în materie de ecleraj. Din când în când, spațiul rezervat auditoriului este şi el luminat, pentru a-i reaminti acestui martor tăcut că şi el are un rol în spectacol, chiar dacă nu e unul vorbit. Publicul e contaminat de ceea ce se petrece teatral, transferul de stări, de emoții fiind continuu.

Pe parcurs, din când în când, personajele trec printre spectatori, se mută în spațiile anterior dezvăluite, într-o dinamică al cărei scop este aducerea iluziei teatrale cât mai aproape de privitori. Frontierele dintre scenă şi sală sunt abolite, iar atâta vreme cât povestea e spusă, artişti şi spectatori se contopesc, legăturile dintre ei fiind cât mai strânse cu putință. „Trupa lui Tompa", mânată de această dată în bătălie estetică de Andrei Şerban, a reuşit o nouă performanță.

Teatrul Maghiar de Stat din Cluj – Unchiul Vania **de Anton Pavlovici Cehov. Traducerea în limba maghiară: Fekete Koros Zsuszánna după versiunea scenică a lui Paul Schmidt. În limba română de Andrei Şerban şi Kovács Kinga. Un spectacol de Andrei Şerban. Asistent de regie: Keresztes Attila. Dramaturgia: Kelemen Kinga. Decorurile şi costumele: Carmencita Brojboiu. Cu: Biró József *(Aleksandr Serebreakov)*, Kézdi Imola/Györgyjakab Enikö *(Elena Andreevna)*; Pethö Anikó/Péter Hilda *(Sofia Alexandrovna-Sonia)*, Kató Emöke/Csutak Réka *(Maria Vasilievna-Maman)*; Hatházi András *(Ivan Petrovici-Vania)*, Bogdán Zsolt *(Mihail Lvovici Astrov)*, Sinkó Ferenc *(Ilia Ilici Teleghin)*, Albert Csilla/Varga Csilla *(Marina)*, Orbán Attila *(Iefim)*. Data repetiției generale deschise: 24 august 2007.**

HATHÁZI András, PETHÖ Anikó, KATÓ Emöke şi VARGA Csilla în actul IV

Cuvântul interpreților

András HATHÁZI

Roxana Croitoru: *András, ne-am întâlnit după un spectacol copleşitor,* „Unchiul Vanea" *de A.P.Cehov, în care deții rolul titular. Eşti la a doua colaborare cu regizorul Andrei Şerban. (András Hatházi a jucat rolul Tinker în spectacolul* „Purificare" *de Sarah Kane în regia lui Andrei Şerban, la Naționalul clujean* – n.n.*). Spune-ne ce înseamnă pentru tine acest rol, Vanea în* „Unchiul Vanea" *de Cehov? Cehov şi Shakespeare sunt autorii cei mai râvniți de actori. Tu ai mai jucat în Cehov, dar ce înseamnă acest rol pentru tine în regia lui Andrei Şerban?*

András Hatházi: Nu ştiu, zău nu ştiu. O să pară lipsă de modestie. Pentru mine este în primul rând muncă şi o ocazie. Trebuie să mă achit de această datorie. În schimb, întâlnirea cu Andrei a însemnat foarte mult pentru mine. Putea să fie vorba despre orice rol, în orice piesă, pentru şansa de a descoperi ceva nou în timpul lucrului.Mi s-au dezvăluit lucruri noi din tainele actoriei, din ale teatrului şi, totuşi, după aproape două luni de muncă, concluzia a fost că nu prea ştim multe din cum se face teatru. Trebuie să o luăm mereu de la capăt.

R.C.: *Spectacolul vostru e o abordare neobişnuită a dramaturgiei cehoviene, în primul rând din punct de vedere scenografic. Jucați în sală şi pe scenă, pe pasarele şi pe strapontine, escaladați lojile, scaunele. Acest lucru creează o altă relație între personaje. Distanța mare dintre personaje, fiecare fiind aşezat – de exemplu, la începutul actului I – în alt punct al sălii, face ca relațiile dintre voi să se dezvolte cu totul altfel. Decupajul e deosebit. Cum ți se pare ție, în raport cu spectacolele Cehov, pe care le-ai văzut?*

A.H.: E ceva nou, deosebit. Îmi place când sunt provocat. Felul în care e imaginat Vanea, e total diferit de ceea ce am văzut eu până acum. Nu există spleenul, nu există liricul, dimpotrivă, sunt scene de un comic care merge pâna la burlesc, o privire cu totul şi cu totul deosebită. O întâlnire pe muchie de cuțit între momentele dramatice şi momentele ilare din spectacol.

R.C.: *Care e, pentru tine, diferența colaborării cu Andrei Şerban, cu care ai lucrat stagiunea trecută într-o piesă contemporană, iar acum într-una clasică?*

A.H.: Am jucat în spectacolul *Purificare* de Sarah Kane, personajul Tinker. Deşi am găsit foarte multe laturi ale lui Tinker în Vanea, Tinker față de Vanea mi se pare schematic, destul de unilateral. Deşi acolo fiecare scenă ne arată o altă ipostază, o altă latură a lui Tinker. Aici, ceea ce a fost cel mai greu şi ceea ce încerc să le induc şi studenților mei, e să fii tu însuți. Nu actorul care îl joacă, îl face pe Vanea, ci să fii tu însuți. Să fii Vanea, să fii Tinker etc. Acea sinceritate care te face să fii, nu să te arăți.Andrei ne spunea ca un laitmotiv tot timpul: fii tu, fii tu! Chiar şi atunci când ai o relație directă cu spectatorii, eşti în teatru, fii tu Vanea!, şi gata.

R.C.: *Cum ați reuşit să lucrați un spectacol atât de greu şi de important în nici două luni de repetiții?*

A.H.: Nu ştiu cum am reuşit. Într-o lună, până la concediu, în luna iunie, am făcut o schemă care, după aceea, am desfăcut-o şi am refăcut-o din nou. Faptul că regizorul schimbă mereu, până-n final, te obligă să fii prezent, să fii în priză. Am stat mult la masă, la lectură. Deşi, sincer să fiu, mie nu prea-mi place. Prefer lucrul pe scenă, acolo pe scândură, când descoperim cu-adevărat ce se întâmplă cu noi. De data aceasta au fost atât de multe întrebări – întrebări puse de Andrei, întrebări pe care le-am pus noi – încât ne-am dat cu toții seama că trebuie să stăm mult la

HATHÁZI András

lectură, la masă. Am lucrat replică de replică, de multe ori cuvânt de cuvânt, am ajuns la o concluzie, care s-a schimbat total când am reluat-o pe scenă.

R.C.: *Ai avut vreo dificultate în timpul repetițiilor?*

A.H.: Da. Am avut o problemă cu escaladările. Mi-e frică de înălțime. Prin exercițiu şi repetiție, mi-am învins frica, m-am obişnuit. Pentru mine un rol, un spectacol e muncă, e un job pe care îl fac concentrat, aplicat. Vreau să iasă foarte bine. Sunt un mercenar, dar un mercenar care îşi alege partenerii de drum.

Notă

Din anul 2001, actorul András Hatházi este actor liber profesionist, colaborator permanent al Teatrului Maghiar de Stat din Cluj. Pentru rolurile interpretate a obținut numeroase premii în țară şi în străinătate. Doctor în Arte Libere, este prodecan al Facultății de Teatru şi Televiziune a Universității Babeş–Bolyai din Cluj. A regizat spectacole de teatru, precum şi filme de scurt şi lung metraj. S-a afirmat ca poet şi dramaturg.

József BIRÓ

József Biró: Am fost dintre cei care au participat la audiții, dar domnul Andrei Şerban m-a văzut în mai multe spectacole,dintre care cred că cel mai important a fost *Antigona*, în care îl jucam pe Creon, spectacol realizat la Sfântu Gheorghe. După ce m-a văzut în acest spectacol, mi-a propus să colaborăm. Stagiunea trecută nu a fost posibil. Acum însă am fost distribuit în *Unchiul Vanea*, în rolul profesorului Serebreakov, şi aşa a început colaborarea noastră.

R.C.: *Ați fost surprins de rolul în care v-a distribuit regizorul?*

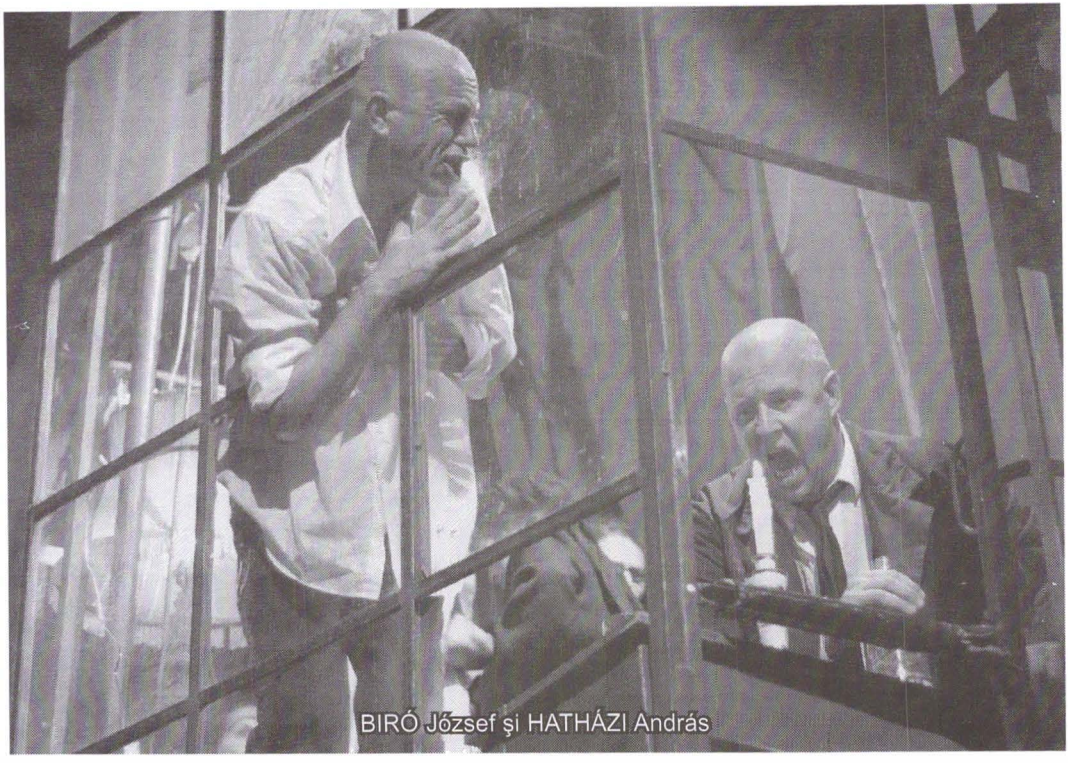
J.B.: Nu, deloc, dacă vă referiți la vârsta personajului. În primul rând, m-am bucurat şi apoi mi-am spus că mi s-a mai întâmplat. În *Livada de vişini*, în regia lui Vlad Mugur. Îl jucam pe Pişcik, care şi el e mult mai în vârstă decât vârsta mea biologică. Şi atunci mi-a spus domnul Vlad Mugur să nu-mi fac probleme, că voi face un rol extraordinar. Şi aşa s-a şi întâmplat. Bazându-mă pe această întâmplare şi pe posibilitățile de interpretare pe care mi le oferă rolul,un rol foarte colorat, m-am gândit că nu se poate să nu-mi iasă. E altfel, e altceva decât ceea ce am văzut eu până acum cu Serebreakov, dar cred, sper că mi-a ieşit.

R.C.: *Tandemul Elena Andreevna –Serebreakov e surprinzător. În final te întrebi care dintre cei doi e mai pervers?*

J.B: În repetiții, am discutat mult care e motivul legăturii dintre Elena şi soțul ei? Ea este o femeie tânără, plină de viață şi de sentimente, nu se ştie de ce este atât de legată de acest om.Legătura perversă ar fi un răspuns, dar nu e categoric. În ochii spectatorilor rămâne ca o întrebare, de fapt, nu se ştie, ce-i leagă pe cei doi? Am vorbit mult în repetiții cu Şerban despre Cehov, despre piesă. În primul rând, tot ce se spune e neadevărat. Personajele se ascund în spatele vorbelor. Nimeni nu spune cu-adevărat ce simte. Şi asta e foarte interesant.

R.C.: *Spectacolul are şi mult umor, nu?*

J.B.: Un umor ca în viață. Aşa e la Cehov, aşa e şi la Gogol, un fel de Goya combinat cu Chagall. Nu ştii cum e de fapt şi în aceasta constă frumusețea piesei.



BIRÓ József şi HATHÁZI András

R.C.: *Cum aţi lucrat cu Andrei Şerban, te-a surprins în repetiţii?*

J.B.: M-a surprins în primul rând liniştea lui interioară .Liniştea cu care lucrează. Ştie aproape tot despre piesă, despre actori, despre arta actorului. Exerciţiile cu care începe fiecare repetiţie sunt fantastice. Metamorfoza prin care trece fiecare actor îi arată pe parcurs, cine, ce notă trebuie să folosească în spectacol. E ca o partitură muzicală. Pentru el, actorul este un instrument muzical din care poate să scoată orice sunet.

R.C.: *A fost dificil pentru tine să repeţi, să joci cu două partenere?*

J.B.: Nu, ne-am obişnuit. Iar azi, când am jucat cu distribuţie încrucişată, am avut impresia că timpul s-a comprimat.

R.C.: *A fost Andrei Şerban un regizor incomod?*

J.B.: În perioada de pregătire a fiecărui spectacol există momente bune sau momente tensionate. Depinde de tine ca actor cum ştii sau nu să le depăşeşti. Dacă nu poţi să treci peste obstacole, îţi creezi tu momente grele. Pe mine comoditatea nu mă interesează. Nici la mine, nici la cei cu care lucrez. Stilul de fiecare zi al regizorului Andrei Şerban este: fii autentic, fii adevărat! Asta îţi cere, să fii adevărat. Aude şi te surprinde imediat, ca un dirijor, când eşti fals.

Notă

N.n. Începând cu anul 2000, actorul József Biró este actor liber profesionist, colaborator permanent al Teatrului Maghiar de Stat Cluj. Predă cursuri de Mişcare scenică, Arta actorului, Improvizaţie la Facultatea de Teatru şi Televiziune a Universităţii Babeş–Bolyai din Cluj. Pentru rolurile interpretate a obţinut numeroase distincţii şi premii în ţară şi străinătate.

Zsolt BOGDÁN

Roxana Croitoru: *În stagiunea trecută, regizorul Andrei Şerban a dorit mult să lucreze cu tine, în colaborare, la Teatrul Naţional din Cluj. Nu s-a materializat acea colaborare dar acum joci în* „Unchiul Vanea" *un rol foarte important,* doctorul Astrov. *Spune-mi ce înseamnă pentru tine, care ai mai jucat un rol de referinţă din Cehov, e vorba de* Lopahin *din* „Livada de vişini", *în regia regretatului Vlad Mugur. Ce înseamnă pentru tine reîntâlnirea cu Cehov şi întâlnirea cu unul dintre cei mai importanţi regizori români?*

Bogdán Zsolt: Nu pot să spun ce înseamnă. A fost o chemare. O schimbare. De fapt în faţa fiecărui rol simt acelaşi lucru, dar poate acum e ceva mai special. E vorba de un rol foarte mare şi foarte greu de jucat.

R.C.: *În primul rând, felul în care e citită piesa, e altfel decât ne-am obişnuit noi cu Cehov. E un spectacol foarte solicitant şi din punct de vedere fizic: odată, pentru că acoperiţi un spaţiu de joc imens, fiind vorba de sala de spectacole şi de scenă, iar în scenă aproape că nu rămâne niciun unghi neexplorat. Decorul vostru e aproape tot teatrul. Spune-mi cum te-ai apropiat tu de acest personaj, pe care, în mod obişnuit, în spectacolele cu* „Unchiul Vanea", *îl vezi ca un om foarte inteligent, dar şi foarte dezamăgit de viaţă.*

B.Zs.: ... când sunt împreună cu colegii mei într-o formă bună şi am şansa întâlnirii cu un mare regizor şi cu un rol important, de la prima repetiţie până la premieră mă transform pas cu pas. Parcă aş fi Frankenstein. Gesturile, sentimentele pe care le joc pe scenă mă urmăresc şi devin ale mele şi în viaţa privată. Mă costă mult, e o transformare dureroasă până înving toate obstacolele şi ajung în premieră. De această dată, cred că a fost mai dureros ca oricând. Cred că m-am apropiat de personaj.

R.C.: *Personajul tău,* doctorul Astrov, *aşa cum l-ai gândit, cum l-ai făcut, cum l-a vrut şi Andrei Şerban, ca unul care se zbate în situaţii limită, creează momente extraordinar de adevărate. Scena beţiei ai făcut-o magistral. Un om care crede că şi-a pierdut sentimentele şi că viaţa lui s-a irosit. Rămâne doar pădurea, e singura lui bucurie. Felul în care te balansezi acolo, deasupra abisului, pe pasarelă, apoi cobori şi apuci scândura, încerci să te agăţi de ceva, de ceva solid, să te regăseşti.*

B.Zs.: Eu cred că, fără falsă modestie, am şi eu o parte a mea în procesul de creaţie al acestui personaj – ca şi celelalte personaje şi acesta a fost creat de Andrei Şerban cu trupul, cu sângele meu . Este conceptul lui. Singur nu puteam. A fost o întâlnire fericită, într-un ceas bun.

R.C.: *A trebuit tot timpul să ai o atenţie distributivă, pentru că, de exemplu, în actul I, spui monologul în picioare, pe marginea strâmtă a lojilor, ori panta aceea este foarte înclinată. Nu poţi să fii numai cu trăirea ta, fără să fii atent şi unde păşeşti, pentru că poţi să te prăbuşeşti în orice secundă. Şi acea distanţare dintre voi, fiecare fiind plasat în alt loc al sălii, nu v-a creat momente dificile?*

B.Zs.: De foarte multe ori, dar ne-a ajutat Andrei Şerban, prin exerciţiile zilnice, pe care le făceam împreună, înainte de fiecare repetiţie. La monologul de pe scară, din cauza fricii, la unele repetiţii şi la unele spectacole mi-au scăpat anumite replici. Pentru că nu pot să spun că nu mi-e frică. Când sunt în mijlocul acţiunii, nu mă gândesc şi mă ajută foarte mult exerciţiul şi-mi scot din minte sentimentul fricii. Acum două luni am căzut de pe cal, dar m-am urcat repede, din nou, pe cal. Mi-a fost frică de accident. În aceste clipe, numai Dumnezeu te ajută, eşti în mâinile lui. E o luptă între raţiune şi frică în care nu mai eşti o fiinţă normală, devii anormal. E o nebunie acolo. N-ar trebui să fie aşa.

R.C.: *Este interesantă relația pe care o stabiliți voi cu publicul. Îl includeți în spectacol, îl luați ca martor. Multe replici și multe monologuri sunt spuse cu privirea ațintită drept în ochii spectatorului. La finalul scenei de beție, pătrunzi printre spectatori, îi acuzi pe spectatori, îi iei de martori. E un moment foarte tensionat și agresiv și se transmite foarte puternic.*

B.Zs.: Pentru mine acest monolog e punctul cel mai vulnerabil al acestui spectacol. Pentru că e greu. Mi-a fost într-un fel frică. Mie nu-mi place să agresez oamenii, cu atât mai puțin publicul pe scenă. Mi se pare un lucru gratuit. E foarte ușor să urlu, să-i agresez, să-i scuip în față. E mult mai greu să transmiți dintr-o propoziție, nuanțele fine, cu două–trei conotații, decât să urli. Dar, până la urmă, Andrei Șerban a avut dreptate. M-a împins în chestia asta și câteodată îmi iese, altădată nu. Acolo contează foarte mult starea de amărăciune a unui om, care poate uneori să fie inuman, care devine labil. Labilitatea acestui om, care seamănă cu mine, iese la iveală prin agresivitate. Mi se întâmplă să mă folosesc pe scenă de lucruri apropiate, le am în buzunar – în buzunarul de la spate – și pe care în viața de toate zilele le scot rar la iveală. Pentru că sunt eu. Dacă nu sunt eu, pot să mă pun în ghilimele și pot să arăt lucrurile mult mai ușor, pentru că eul meu rămâne ascuns, nimeni nu știe cum sunt eu. E dureros pentru mine să accept , să mă arăt așa cu totul. De aceea a fost pauza aceea mare la început, pentru că m-am confruntat cu mai multe lucruri în legătură cu eul meu. Mi-am pus întrebări: ce fac eu?, ce reprezint eu în ceea ce fac, unde greșesc continuu și, poate, unde mă împiedic? Și asta se referă nu numai la personaj, ci și la actor. Între actor și personaj se produce o legătură puternică ca o osmoză. Personajul are efect asupra mea și nu se știe unde îi sunt rădăcinile. Totul depinde foarte mult de spiritul interpretului dar și de matcă, de regizor.

R.C.: *Andrei Șerban dă coordonate cu totul neașteptate personajelor, dar se bazează pe autor și se bazează pe voi interpreții. Această scenă, care spui că ți-a creat atâtea probleme, încheie foarte frumos scena beției, pentru că se termină la intensitatea cu care începe. E foarte puternică. Îl crezi pe* Astrov *de la început până la sfârșit.*

B.Zs.: Nu am crezut niciodată că trebuie să agresez spectatorul. Mă feream de asta, voiam dinadins să mă împotrivesc, ca un om, care are în el, un punct el vulnerabil. Și nici n-am crezut că publicul nu va reacționa, că nu va respinge agresivitatea. Dar dimpotrivă, ei primesc momentul și absorb emoția ca o sugativă. Această bombă de emoție e absorbită.

R.C.: *Acest mod de a face teatru, de a forța limitele posibilului, te-a convins să crezi că ar fi benefic pentru voi să mai lucrați cu regizorul Andrei Șerban? Credeți că e o experiență care v-a marcat și care poate fi dusă mai departe?*

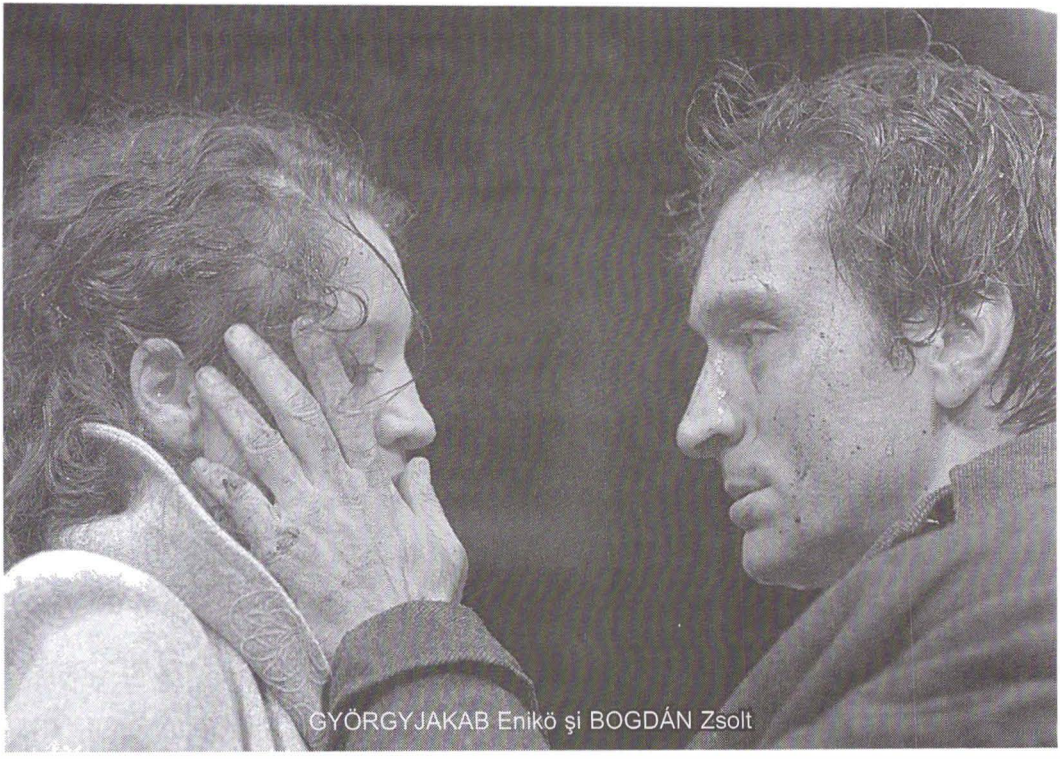
B.Zs.: A fost o experiență care ne-a lipsit. Era nevoie de ea. E un regizor care are un ochi ca un bisturiu, de laser, care îți spune exact cine și ce ești, ce defect ai. Ceea ce nu s-a mai întâmplat în Teatrul Maghiar. Toți spun că suntem o trupă foarte bună. S-ar putea să fie adevărat, dar noi nu trebuie să știm asta. Dacă acceptăm că sutem foarte buni, trebuie să o știm pe undeva, dar să nu apară la suprafață. Ne-a spus fiecăruia în parte, cine ce defect are. Și ne-a șlefuit. Or, șlefuirea e foarte dureroasă. Și pe toți ne-a șlefuit, fără deosebire de sex și de naționalitate și de vârstă și de ierarhia noastră. Ne-a șlefuit, ne-a cioplit și ne-a disecat. Câteodată, cu sânge, da, a curs și sânge, râuri de sentimente inutile. Dar a fost foarte benefică această experiență. Am învățat foarte mult. Și a fost și durere, foarte multă durere, pentru că nu se poate face nimic fără sacrificiu. Și sacrificiul nu e întotdeauna ceea ce crezi tu că e sacrificiu. Au fost exercițiile, ceea ce ne-a spus

HATHÁZI András şi BOGDÁN Zsolt

Andrei despre teatru. Ceea ce nu mi-a plăcut e că ne-a spus toate astea la urmă. Or, nu mai puteam să fac sau să schimb prea mult. Ca şi cum ai cere unui occidental să lucreze potrivit metodei Jo Ha Kyu, după ce s-a clădit spectacolul. Nu ai cum. Şi, după spusele lui Andrei, japonezii se antrenează conform aceastei metode ani şi ani la rând, până ajung la perfecţiune: să nu se gândească la nimic, să facă doar paşi şi forma să se îmbine perfect cu conţinutul. Nu se poate face peste noapte. Cine crede că îţi spun acum: Jo Ha Kyu şi mâine reuşeşti Jo Ha Kyu, pentru că tu ai vrut aşa, acela se înşală amarnic. Nu se poate să-ţi iasă, pentru că şi japonezii se antrenează zeci de ani, din generaţie în generaţie. Să crezi că ţie îţi iese numai aşa, după o noapte, mi se pare forţat. Ar fi trebuit să facem de la început aceste exerciţii şi să construim pe baza acestui exerciţiu. Dar am învăţat foarte mult, a fost un experiment pentru mine şi pentru toată lumea. Era de multă vreme în noi setea, dorinţa puternică să facem teatru de artă, chiar şi cu preţul durerii, pentru actor. După Vlad Mugur, nu au fost prea multe momente în care actorii să aibă o viziune asupra lucrului pe care-l fac: prost sau mai bine. Deci, experienţa a fost foarte importantă, pentru că a doua oară s-ar putea să mai sărim o treaptă, rămâne de văzut. E de domeniul viitorului. A fost un moment bun în viaţa noastră, dureros, adevărat şi să ne bucurăm că s-a întâmplat aşa. Suntem foarte norocoşi. Am învăţat foarte mult, am lucrat cu un regizor foarte mare, cu care alţii nu au şansa să se întâlnească şi, ce să ne mai văităm: am făcut un lucru bun.

R.C.: *Vreau să-mi mai spui ceva. Spectacolul are un ritm drăcesc. Ce v-a spus Andrei Şerban, cum v-a învăţat să ţineţi acest ritm?*

B.Zs.: Baza bazelor (chiar dacă ne-a spus-o la urmă), e ritmul. Are perfectă dreptate. Totul ţine de ritm. Şi ne-a folosit. Mie, acum, lucrurile mi s-au limpezit.


GYÖRGYJAKAB Enikö şi BOGDÁN Zsolt

Mişcare lentă, mişcare rapidă – ca respiraţia, inspiraţie, expiraţie – e vibraţia. Aceste schimbări rapide dau o vibraţie, sunt foarte aproape de viaţă. E foarte concentrat şi nu te lasă, te prinde ritmul. Trebuie să simţi. O viaţă întreagă nu ţi-ar fi de-ajuns să înveţi Jo Ha Kyu. Mi s-a întâmplat să simt că ritmul cade, se descarcă, îmi scapă şi atunci trebuie să urci, să tragi tare. La baza lucrurilor în mod sigur e respiraţia, care imprimă ritmul şi e legată de bătăile inimii. Dacă ritmul e perfect, se armonizează cu ritmul cosmosului şi e adevărat, trăieşte. Spectacolul pulsează, trăieşte.

Imola KÉZDI

Roxana Croitoru: *Kézdi Imola, eşti una dintre cele mai tinere actriţe ale Teatrului Maghiar din Cluj, dar ai deja un palmares de invidiat. Ai jucat în roluri foarte importante, care au fost şi foarte apreciate, dacă m-aş gândi numai la* Lea *din Dybuk de S. Anski sau la* Marie *din „Woyzeck" de G. Büchner. Ai lucrat cu regizori renumiţi , din ţară şi străinătate, dacă ne gândim la directorul tău Tompa Gábor sau la Mihai Măniuţiu sau la David Zinder, regizorul şi profesorul din Israel. Creaţiile tale au fost încununate cu nominalizări şi premii în ţară şi în străinătate. Ai făcut şi filme. Ce înseamnă pentru tine întâlnirea cu Andrei Şerban?*

Kézdi Imola: Tot ce aţi spus e foarte adevărat. Am avut parte de întâlniri foarte norocoase în viaţa mea, cu Tompa, cu Zinder, cu Măniuţiu. Şi fiecare întâlnire pe scenă a însemnat o provocare, o nouă experienţă. Întâlnirea cu Andrei Şerban,

KÉZDI Imola

într-o perioadă un pic mai dificilă a vieții mele (Kézdi Imola a devenit de curând mămică – *n.n.*), este un nou dar. M-am străduit să-mi canalizez atenția şi energia la lucru în aşa fel, încât acest rol să reuşească, să fie un fruct bun şi frumos. Am acceptat să joc, chiar şi în această situație, datorită şansei de a lucra cu Andrei Şerban un Cehov. Cehov pentru mine e un desert, desert artistic.

R.C.: *Pentru că eşti atât de tânără, probabil că nu ai avut idei preconcepute şi nu ai venit cu un balast în ceea ce priveşte imaginea ta despre un spectacol Cehov. Cu toate că ştim cu toții că Andrei Şerban este un regizor iconoclast, care reuşeşte să scoată atât din piesă cât şi din personaje nişte fațete absolut necunoscute, ca spectator m-a izbit şi m-a impresionat şi m-a pus pe gânduri felul în care se desfăşoară relația dintre profesorul Serebreakov şi Elena Andreevna, aş spune că este o relație chiar perversă. Cum comentezi lucrul acesta?*

K.I.: Da, de la primele lecturi, Şerban ne-a spus că acest cuplu, legătura dintre profesorul Serebreakov şi Elena Andreevna este o legătură perversă. Acest cuplu nu poate funcționa decât aşa. Nu ştim de ce, nu cunoaştem dedesubturile

şi probabil nici nu vom găsi răspunsul, dar e foarte interesant. E îngrozitor că Elena Andreevna nu se poate rupe din această relaţie. Am văzut multe filme şi spectacole cu *Unchiul Vanea*, dar niciunul nu m-a dus cu gândul spre un asemenea gen de relaţie. Cred că aşa cum jucăm noi devine foarte palpitant pe scenă. Acest cuplu naşte o serie de răspunsuri dar şi întrebări şi deschide noi drumuri de interpretare. De ce oare este atât de revoltată Elena Andreevna pe ceilalţi, că nu îl acceptă pe Serebreakov şi-l supără mereu, iar apoi de ce nu se poate desprinde din această relaţie? Întrebări, provocări, puncte de vedere.

R.C.: *Iar faptul că aţi jucat într-un spaţiu atât de deschis, deci un Cehov absolut fără pereţi, dar nu numai pe scenă, ci şi în public, distanţa dintre voi creează o altă relaţie între personaje; şi iarăşi, este foarte surprinzător că multe monologuri le spuneţi cu faţa spre public, adresându-vă direct spectatorului. Îl implicaţi absolut în spectacol. Spune-mi, asta nu v-a creat dificultăţi în repetiţii? Această solicitare extraordinară nu numai spirituală, ci şi din punct de vedere fizic? Un alt sistem de joc? Aţi mers cu inima deschisă pe mâna lui Şerban?*

K.I.: Şi asta a fost interesant. În repetiţii nu a fost chiar aşa de greu, fiind aproape două distribuţii, erau mereu prezenţi ca public colegii, prietenii. E altceva cu publicul adevărat. Mie apropierea de public, lipsa distanţei, a juca faţă-n faţă şi ochi în ochi mi-a produs disconfort încă de acum câţiva ani, la *Doctor Faustus*. Am început să mă obişnuiesc cam după zece reprezentaţii. Am început să-i privesc şi mi-am dat seama, am simţit că pe ei nu-i deranja apropierea. A început chiar să-mi placă să intru în spaţiul lor, oarecum în intimitatea lor, dar nu agresiv. Aceasta a fost prima întâlnire. Dificil e, că şi tu trebuie să te dezvălui, să te arăţi, să dezvălui chiar şi acele părţi tainice ale sufletului tău, pe care reuşeşti să le protejezi cu grijă, în viaţa de zi cu zi. Eu cred că numai aşa se poate juca Cehov. Nu e uşor, dar am învăţat în repetiţiile cu public că această relaţie directă e bine primită, dacă nu eşti prea agresiv. Simt cum reacţionează şi îmi zâmbesc. Mie însă, când sunt eu public, nu-mi place această apropiere cu actorul.

R.C.: *Ceea ce mi s-a părut iarăşi foarte interesant a fost ultima voastră repetiţie cu public. Eu am mai văzut şi la Sibiu, la „Pescăruşul", când Andrei Şerban ne-a arătat ambele distribuţii într-un spectacol. Dar ceea ce aici a fost în plus şi deosebit de interesant a fost faptul că multe schimbări s-au făcut la vedere, chiar reluându-se replici sau parte dintr-un monolog. Asta s-a întâmplat şi cu personajul tău. Spune-mi, cum te-ai simţit? Cred că este foarte greu pentru un actor să intre în tensiunea momentului.*

K.I.: A fost greu, dificil, mai ales când nu aveai continuitate. Nu e uşor să intri pe scenă, din cabină, direct într-un moment de mare tensiune şi energie. Spectacolul a început cu mine, dar apoi a continuat colega mea, ca revenirea mea să fie pe un moment înalt, ca să spun aşa. A fost interesant şi cred că ne-a reuşit. În final, ne-am simţit bine şi cred că e necesar pentru un artist să aibă astfel de experienţe. Şi pentru spectatori cred că a fost interesant, mai ales pentru cei care au mai văzut spectacolul, cu una sau cu ambele distribuţii. E o experienţă inedită să vezi spectacolul în distribuţie încrucişată.

C.R.: O *ultimă întrebare. Crezi că ar fi important pentru voi, pentru colectivul teatrului, ca Andrei Şerban să revină, să mai lucreze cu voi?*

K.I.: Da, cred că ne-am simţit bine împreună, am lucrat bine şi merită să mai încercăm.

Interviuri realizate de Roxana CROITORU

SPECTACOLE

Nicolae PRELIPCEANU

Un act de cultură

Teatrul Național din Bucureşti şi-a deschis stagiunea cu un spectacol pe jumătate japonez, pe jumătate european, ***Iubiri interzise,*** reunind două dintre cele *Cinci piese Nô* ale scriitorului Yukio Mishima. Când zici Mishima, pentru un român care citeşte, zici *Pavilionul de aur*, unul dintre cele mai gustate pe-aici romane ale sale, tradus şi editat încă în anii '70. Pentru cei care ştiu mai multe despre acest scriitor ciudat, homosexual japonez care s-a sinucis prin sepukku, fiind nobil, după eşecul unei lovituri de stat menite a reinstaura puterea deplină a împăratului, în 1970, Mishima înseamnă şi aceste piese croite după modelul clasic, al unui teatru tradițional japonez, cu puternice influențe, voite, europene, ceea ce scriitorul a urmărit în toată opera sa.

Trebuie să vii la spectacolul cu piesele *Hanjo* şi *Seijo* pregătit să vezi altceva decât o înscenare „de-a noastră", pentru că şi regizorul spectacolului, Issey Takizawa, vine din lumea lui Mishima, astfel încât mişcarea şi atitudinile actorilor vor căuta să semene măcar, dacă nu să fie identice, cu acelea dintr-un specacol performat în țara de baştină a celor doi artişti pomeniți până aici. Bine face programul de sală al Naționalului că ne previne: Hanjo este numele amantei unui împărat chinez din vremuri, desigur, apuse demult, iar Seijo înseamnă în japoneză nici mai mult nici mai puțin decât „sfântă", aşa cum şi este, în spectacol şi desigur şi-n piesă, personajul interpretat foarte convingător de Carmen Ungureanu.

Noi, obişnuiți cu semnificațiile transparente, nu vom fi fost pregătiți să vedem în oamenii cu măşti de voal care mişcă decorul altceva decât nişte anexe ale spectacolului. Ei bine, ei sunt, ne asigură regizorul, Mishima cel dispărut, umbrele lui, ei ridică, la începutul spectacolului, de pe scenă, un craniu, care ar fi, spune acelaşi Issey Takizawa, chiar craniul autorului pieselor. În fine, îți trebuie multă imaginație ca să gândeşti singur aşa, sau imaginație stimulată de eventuala frecventare asiduă şi prelungită în decenii a unui teatru în care simbolurile joacă roluri cel mai adesea mai importante decât personajele pure şi simple.

Văzând-o pe Teodora Mareş, la începutul spectacolului, declamându-şi cu fața la public amorul secret pentru tânăra care a înnebunit din cauza unui iubit pierdut, pe care-n zadar îl aşteaptă la gară în fiecare zi, ca-n filmul cu câinele devotat al cărui stăpân a murit, tot japonez şi acela, poți fi tentat să spui că ăsta nu e teatru. Dar poți fi tentat şi să recunoşti că acesta e un alt fel de teatru, cu alte rezonanțe, cu alte exigențe, cu alte personaje.

Cele două piese *Nô* au câte trei personaje, ca trei versuri ale unui haiku. În jurul lor, însă, freamătă o lume de sentimente puternice, de aluzii simbolice, ba chiar, în cea de-a doua, curenții psihanalizabili ai unei iubiri prea puternice, şi distrugătoare, între frate şi soră, iubire care debordează în cea mai autentică ură. La suprafață, fireşte.

Când iubitul pierdut al lui Hanako, interpretată de o actriță japoneză autentică, Kana Hashimoto, apare, spre spaima lui Jitsuko, pictorița îndrăgostită în secret de

Teodora MAREŞ, Marius BODOCHI, Kana HASHIMOTO

Hanako, cea care-l aştepta, nu-l mai recunoaşte, pentru că absenţa îl transformase în ideal şi, poate, mit, iar acesta era un domn modern, în costum european, cu geantă diplomat şi trenci pe mână, un domn cu preocupări foarte practice, care vine spre a o lua de nevastă şi a o smulge lumii ei himerice. Dar ea se simte brusc, în adâncul fiinţei ei, periclitată, preferând nebunia şi aşteptarea fără speranţă, unei vieţi oarecare. Iubitul pierdut şi terestru, Yoshio, este interpretat de Marius Bodochi, într-un registru foarte economicos, aşa cum prescrisese, pesemne, regizorul, tocmai pentru a crea opusul faţă de lumea himerică a iubitei sale.

Cum tensiunea celei de-a doua piese este mult mai mare, cum tragedia de aici e mai profundă, cea dintâi aproape se uită până la sfârşitul, celei de-a doua piese. Deşi amândouă părţile spectacolului sunt concepute în acelaşi plan destul de linear, cu un decor fără profunzime – nici sala Amfiteatru nu permite altceva – impresia de liniar rămâne mai ales pentru *Hanjo*. În cea de-a doua piesă – unde fiul şi fiica unei familii nobile şi bogate se prăbuşesc în ruină şi desfrâu, ea pentru a-l întreţine pe fratele ei, căsătorit cu o femeie fără suflet, împreună cu care se cufundă în distracţii uşoare şi cheltuieli nebuneşti – transpare mai exact abisul din spatele poveştii de pe scenă. Fumiko este sfânta, care nu ar protesta la nicio ofensă şi la nicio nedreptate pe care fratele şi cumnata sa i le fac fără să clipească. Cei doi sunt interpretaţi convingător de Marius Manole şi Carmen Ungureanu. În schimb, mai palidă este apariţia iubitei-neveste, Natsuko, interpretată de Brânduşa Mircea fără prea mult relief.

Decorul semnat de Masami Inoue trimite la locuinţa japoneză tipică, aşa cum o ştim din filme şi unii chiar din realitate. Costumele Dianei Ioan leagă lumea japoneză de cea europeană, numai Hanako, fata cu mînţile rătăcite din prima piesă, *Hanjo*, este îmbrăcată într-un kimono complicat. Ceilalţi se mulţumesc să arate ca nişte europeni. Că tot făcea Mishima puntea între stilul japonez şi cel european.

Risc să observ că trei dintre actorii din acest spectacol ating expresia unei interiorizări probabile a rolurilor, şi anume Teodora Mareş, Carmen Ungureanu şi Marius Manole, oarecum exterioară părându-mi chiar Kana Hashimoto, poate şi din cauza concentrării spre o pronunţie cât mai inteligibilă a unei limbi străine ei, româna. Oricum, spectacolul *Iubiri interzise* e un act de cultură, ceea ce un Teatru Naţional chiar are în sarcină.

Constantin PARASCHIVESCU

Sugestia nemuririi

Am cunoscut dramaturgia acestui important scriitor japonez, Yukio Mishima (1925–1970), cu cinci ani în urmă la Iaşi, prin spectacolul lui Alexander Hausvater *Cinci poveşti de dragoste Nō*. Miniaturi literare de o anume fascinaţie, cu frumuseţi ascunse sau sugerate, acţiuni concentrate în tensiuni interioare, răsturnări neprevăzute, flux ambiguu de realitate şi iluzoriu. Considerate primele piese Nô moderne în literatura dramatică japoneză, datând din 1956, ale acestui prolific şi important autor, afirmat de timpuriu, a cărui operă însumează cincisprezece romane, peste

şaptezeci de povestiri, numeroase ecranizări şi vreo treizeci şi trei de piese de teatru. Propus la premiul Nobel în 1965 şi 1967. „primele piese moderne Nô cu adevărat reuşite au fost cele ale lui Yukio Mishima", se menţionează într-un compendiu de istorie a literaturii japoneze. Cele mai multe n-au fost traduse, singurele transpuse pe mai multe scene din lume fiind cele cinci pomenite. Una din ele am reîntâlnit-o în recentul spectacol al T.N.B., numită acolo *Domnişoara Hanako*, aici *Hanjo*. Cu aceleaşi personaje, un plus de culoare dincolo prin apariţia a trei gheişe şi o femeie-vioară, dar parcă mult redusă.

Spectacolul de deschidere a stagiunii primei scene, *Iubiri interzise*, e compus din două piese într-un act, cea amintită adineaori şi *Seija*, scrisă după al doilea război mondial. Realizarea lor a fost încredinţată unei echipe japoneze în frunte cu regizorul Issey Takizawa, în notă dominant dramatică. Preluând un motiv dintr-o veche poveste japoneză, el începe spectacolul cu apariţia unor oameni în negru care ridică din scenă un craniu. Povestea spunea că un preot budist a auzit cândva, rătăcind în pustiu, sunetul unei predici adus de şoapta vântului (nu ştiu ce e „sutra" pomenită în caietul-program) şi a descoperit impresionat un craniu a cărui gură se mişca, predicând încă, pe care l-a îngropat cu grijă. Craniul de la începutul spectacolului, zice regizorul, este Mishima (care la 45 de ani, în 1970, şi-a făcut seppuku), a cărui operă continuă să existe şi „cei de pe tărâmul de dincolo prind viaţă şi îşi spun povestea". Tragica iubire a unei nebune ar fi *Hanjo*, în care Hanako, părăsită de iubitul ei Yoshio, şi-a pierdut minţile şi nu-l mai recunoaşte când vine după trei ani. Luată de o pictoriţă celibatară, de patruzeci de ani, Jitsuko, „o femeie neiubită de nimeni", cum se defineşte singură, care insistă s-o convingă să plece ca să-l caute. „Eşti un om care nu aşteaptă, protestează Hanako. Cel care nu aşteaptă, fuge". Interesant e că motivul *aşteptării* se regăseşte şi în a doua piesă, *Seijo* ca o subliniere în alt context a inconsecvenţei firii – „Tocmai cei ce nu aşteaptă nimic, îţi iau tot şi se duc". Dar laitmotivul principal al amândurora este *iubirea*, iubirea adevărată, statornică şi pură, care, odată trădată, nu se mai reface (*Hanjo*), sfidată şi terfelită, se răsfrânge jalnic asupra celor din jur (*Seija*, în japoneză = Sfântă). O casă „cu faima incertă", de nobili scăpătaţi, se prezintă în a doua, pe care tânărul Yuichia a scos-o la vânzare pentru a trăi în desfrâu cu prietena lui Natsuko, după ce multă vreme şi-a obligat sora mai mare, Fumiko, să devină curtezană. Accesele tiranice ale frăţiorului, care-i prevede rânjind surioarei un viitor în stradă după ce i-a exploatat financiar prestaţia, culminează în ură şi umilire cu atât mai mult cu cât afecţiunea ei e neclintită. „Eu faţă de voi n-am decât iubire", zice ea, „până acum am făcut orice pentru fericirea voastră". O aprigă tortură psihică, ce dezvăluie, în punctul culminant, o neaşteptată iubire „interzisă" şi sfârşeşte tragic în moarte.

Regizorul urmăreşte substanţa dramatică a poveştilor, îndrumându-şi actorii spre un joc de maximă intensitate şi concentrare interioară. O revedem, după multă vreme, pe Teodora Mareş, persuasivă şi încrâncenată în Jitsuko, pe Marius Bodochi, discret şi îndurerat fără şansă în Yoshio. Dar revelaţia cred că este tânăra actriţă japoneză Kana Hashimoto (absolventă UNATC), care, în crearea personajului Hanako, ni se înfăţişează nu numai cu proverbiala frumuseţe a fetelor de la Soare-răsare, ci şi cu delicată simţire şi fermă prestanţă în susţinerea crezului ei. N-am suportat, un timp, ieşirile nestăpânite ale lui Marius Manole în Yuichi din a doua piesă, excesele lui de rostire şi rotire prin scenă mi s-au părut supărătoare, dar tocmai asta s-a urmărit în derularea acţiunii, starea insuportabilă de exasperare în contrast cu liniştea profundă, ca de adâncul mării, a „sfintei" care e numai iubire,

Fumiko. Cred că cei trei interpreți, Marius Manole, Carmen Ungureanu (*Fumiko*) şi Brânduşa Mircea (*Natsuko*) joacă aici, cu maximă participare, esență dramatică de accentuată expresivitate.

Montare aproape austeră, plastic şi sonor, dar de o impresionantă rezonanță afectivă în sugestia de a trăi frumos şi a muri cu demnitate a lui Mishima, care este de fapt *nemurirea*, zice regizorul.

Teatrul Național Bucureşti: Iubiri interzise **de Yukio Mishima. În româneşte de Laura Cocora. Regia: Issey Takizawa. Decorul: Masami Inoue. Costume: Diana Ioan. Lighting designer: Masao Saito. Muzica: Yasushi Yamashita, Rika Ohno. Ilustrația muzicală: Yoshinobu Sonoda. Stampe: Sumio Asayama. Cu:** Hanjo – **Teodora Mareş (*Jitsuko*), Kana Hashimoto (*Hanako*), Marius Bodochi (*Yoshio*);** Seijo – **Carmen Ungureanu (*Fumiko*), Brânduşa Mircea (*Natsuko*), Marius Manole (*Yuichi*). Data premierei: 23 septembrie 2007.**

La închiderea numărului:

Reîntors în țară, Florin Fătulescu a montat pe scena Naționalului bucureştean ***Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*** de Matei Vişniec. Decoruri: Puiu Antemir. Costume: Liliana Cenean. Cu: Claudiu Bleonț, Mircea Rusu, Florina Cercel, Medeea Marinescu, Andrei Duban, Tomi Cristin, Dorin Andone, Ovidiu Cuncea, Sanda Toma, Amalia Ciolan, Tatiana Constantin, Natalia Călin. Premiera: 28 septembrie 2007.

Nicolae PRELIPCEANU

Lumile lui Andrei Şerban

În ultima sâmbătă din iunie, Teatrul Naţional „Lucian Blaga" din Cluj a găzduit o „dublă" (ca să vorbim ca-n sport) Andrei Şerban. Cele două spectacole pe care maestrul de la New York le-a montat la Cluj, primul, o coproducţie Cluj–Sibiu, i-au prilejuit regizorului şi câte-o performanţă proprie, ca actor.

Era ultima seară în care se mai juca în vechea sală a Naţionalului clujean înainte de o renovare care nu se ştie cât va ţine, aşa că regizorul a ales să prezinte, publicului clujean şi naţional venit special pentru el la Cluj, ambele spectacole pe care le-a lucrat în ultimul timp acolo. Adică ***Rock'n'Roll*** de Tom Stoppard, premiera, şi ***Don Juan în Soho*** de Patrick Marber, a cărui premieră avusese loc de câteva zile. Ceea ce n-a prevăzut Andrei Şerban a fost faptul că protagonistul din primul spectacol, Petre Băcioiu, în acelaşi timp cu un rol substanţial în al doilea, a căzut la pat, nemaiputând onora întâlnirea cu publicul. Cum ţinea ca spectacolele să aibă, totuşi, loc, regizorul a preluat, el însuşi, cele două roluri şi, cu textul în mână, mai aruncându-şi ochii pe el, mai evoluând liber, le-a dus la bun sfârşit.

Rock'n'Roll, piesa lui Tom Stoppard are în centrul ei povestea unui profesor universitar englez, de convingeri comuniste „neabătute" nici de înăbuşirea în sânge de către armata roşie (apropo, nu de la astfel de fapte îi venea culoarea?) a revoluţiei de la Budapesta, nici de invadarea Cehoslovaciei, în august 1968, nici chiar, se pare, de prăbuşirea lagărului în 1989. Max, profesorul, este, date fiind convingerile sale, ţinta securităţii cehoslovace, care-i trimite agenţi spre a-l cerceta şi influenţa, cu atât mai mult cu cât el este, se pare, un magnet pentru studenţi sau doctoranzi cehi, dintre care unii se întorc în patrie, alţii aleg libertatea. Secvenţele scurte şi clar marcate ale piesei, ritmând spectacolul clujean, cuprind, aşadar, o lume pestriţă, dar cunoscută tuturor celor care au trăit în socialism. Dar cred că piesa semnifică şi pentru cei care au fost scutiţi de această experienţă castratoare, cu atât mai mult cu cât ea este scrisă de un om pe care, paradoxal, o invazie, a lui Hitler, l-a scăpat de cealaltă, a trupelor ruseşti, căci familia sa s-a refugiat în Vest.

Ai spune că e o parodie a celebrei teme realist-socialiste „dragostea şi revoluţia", căci povestea politică transpare de sub povestea de amor, întreruptă şi reluată peste decenii, dintre cehul Jan (doctorand şi prieten al lui Max), cu fiica acestuia, Esme, personaje interpretate excepţional, de Cătălin Herlo şi Irina Wincze. Dar povestea nu e atât de simplă, ea începe în Anglia şi continuă dincolo de cortina de fier, la Praga, unde Jan şi prietenii săi au de înfruntat securitatea, interogatoriile, pentru convingerile lor, de altfel oscilante, dar mai ales pentru o pasiune total neconformă cu „morala comunistă", cea pentru – aţi ghicit! – *rock and roll*. Se rostogolesc astfel prin faţa ochilor spectatorului mai copt formaţii din anii '60–'70, răsună nume care erau şi aici, în România, semne ale libertăţii, chiar dacă deseori acei băieţi n-aveau nici în clin nici în mânecă cu politica.

Piesa, şi implicit spectacolul, se aglutinează în jurul a două lumi, care comunică între ele, în ciuda interdicţiilor, e drept, cu intermitenţe până la reluarea relaţiilor, după căderea Zidului Berlinului. Lumea englezească, a lui Max, cu soţia acestuia, Eleanor, rol ce-i prilejuieşte o creaţie remarcabilă lui Miriam Cuibus, dar şi alte personaje, precum ziaristul de la BBC etc. Dincolo, la Praga, e lumea lui

Jan şi a prietenilor săi, supravegheaţi de lumea securiştilor, în piesă cuplul Anchetatorul–Milan, interpretaţi cu talent comic, în nota lui Švejk, de Dragoş Pop şi Emanuel Petran. În nota lui Švejk, dar a unui Švejk bine supravegheat el însuşi şi instruit de „specialiştii" sovietici. După eliberare, cea reală, din 1989, nu cea din 1945, Anchetatorul devine chelner şi se poartă pe dos decât autoritar-leneşul de la interogatorii, spre hazul sălii. Tot aici e şi Ferdinand, amicul pasionat de jazz al lui Jan, Cătălin Codreanu într-un rol corect. Între aceste lumi, Lenka, doctoranda cehă care alege libertatea, trecând de la un amor fugitiv cu Jan, la unul, oarecum definitiv, în final, cu Max. Ileana Negru face în Lenka un rol comic remarcabil, alternând cu subtilitate stările de exaltare cu cele de seducţie calmă, e frivolă şi vag-serioasă, ca un adevărat cetăţean între două lumi, într-o tentativă disperată de a-i place mai ales celei de adopţie. Se mai reţine şi ziaristul Nigel, interpretat de Dan Chiorean, parcă în costumul din *Lear*-ul lui Tompa Gábor, un rol de ziarist senzaţionalist, vânător de disidenţi în Cehia, dar executându-şi vânătoarea cu un curaj, ca să zic aşa, limitat, chiar foarte limitat.

În alte roluri, de mai mică sau mare durată scenică, Vasilica Stamatin (expresivă în *Gillian* şi *Deirdre*), Romina Merei (*Magda*), Patricia Boaru (*Alice*, fata de azi, cu toate ticurile generaţiei sale), Ruslan Bârlea (*Stephen*) şi Eva Crişan, în rolul Candida, ziarista care minte cum se cere în zilele noastre, altfel cam bătoasă.

Andrei Şerban a fost destul de stânjenit de rolul imens pe care şi l-a asumat; de altfel, spectacolul întreg, deşi promiţând mult, a fost, deocamdată, cam descusut pe alocuri, unii actori nu-şi prea ştiau rolurile. Cu toate acestea, *Rock'n'Roll* poate deveni, cu puţină insistenţă, un spectacol de referinţă.

Dacă sunt două nuclee geografice, acestea răspund şi în cele două sisteme, care se regăsesc în final, descoperind celor de dincolo de cortină că nici dincoace, unde au ajuns, nu e perfect, aşa cum se aşteptau. Acţiunea piesei începe în momentul invadării Cehoslovaciei de către ruşi şi se sfârşeşte după reintrarea ţării natale a autorului în lumea liberă. Sunt panoramaţi, aşadar, 21 de ani, iar scriitorul ştie să sugereze nu doar evoluţia politică a lumilor, cât şi trecerea ireparabilă a timpului, vârstele care se înlocuiesc unele pe altele, moartea care ne mai răreşte, înainte de a ne retrage cu totul din această – în fond, şi înainte de 1989, una singură, deşi atât de diversă – lume.

Regia este semnată de Andrei Şerban şi Daniela Dima. Dar vizibilă este gheara leului. Leul, să o spunem, s-a dezlănţuit şi ca actor, într-un rol care a prilejuit hohote de râs, mai târziu, în *Don Juan în Soho*.

Seara de 30 iunie 2007 mi-a reamintit o după-amiază de prin 1966, cred, când, de la balcon, împreună cu alţi studenţi, am admirat spectacolul unui tânăr despre care auzisem că va fi un mare regizor. Îmi mai amintesc din *Şeful sectorului suflete* al lui Andrei Şerban de atunci doar vârtejul în care îşi împingea personajele şi în care ne atrăgea şi pe noi. Acum, după 41 de ani, Andrei Şerban este un regizor a cărui imaginaţie coagulează lumi, surprinzătoare, chiar dacă atât de asemănătoare cu unele pe care le ştim şi le-am trăit şi noi, cei din sală.

Teatrul Naţional „Lucian Blaga", Cluj-Napoca – Rock'n'Roll **de Tom Stoppard, traducere de Petre Bokor. Regia: Andrei Şerban şi Daniela Dima. Costume: Bianca Imelda Jeremias. Distribuţia: Petre Băcioiu (*Max*), Cătălin Herlo (*Jan*); Irina Wincze (*Esme*), Miriam Cuibus (*Eleanor*), Vasilica Stamatin (*Gillian*), Dragoş Pop (*Anchetatorul*), Cătălin Codreanu (*Ferdinand*), Emanuel Petran (*Milan*), Romina Merei (*Magda*), Ileana Negru (*Lenka*), Dan Chiorean (*Nigel*), Patricia Boaru (*Alice*), Ruslan Bârlea (*Stephen*), Eva Crişan (*Candida*), Vasilica Stamatin (*Deirdre*); Dragoş Pop (*Un chelner*).**

Rock'n Roll şi libertate. Václav Havel despre The Plastic People of the Universe[1] şi Charta 77.

[...]

„Karel Hvizd'ala: *Aţi putea să ne reamintiţi în ce împrejurări s-a născut «Charta 77»?*

Václav Havel: Pentru mine, personal, totul a început în ianuarie sau februarie 1976. Mă aflam singur la Hrádeček, într-o noapte cu viscol, şi mă pregăteam să scriu. Deodată, cineva a bătut la uşă. Am deschis şi am văzut un prieten, înţepenit

---

[1] Grupul **The Plastic People of the Universe** a fost înfiinţat de basistul Milan Hlavsa, cu mai puţin de o lună înainte de invazia Cehoslovaciei de către tancurile sovietice, în august 1968. Inspiraţi iniţial de formaţia Velvet Underground, Plastic People cântau, de asemenea, piese din repertoriul americanilor The Fugs, The Doors, Captain Beefheart şi Frank Zappa (numele lor provine, de altfel, de la titlul piesei acestuia, *Plastic People*). Managerul trupei a fost, din 1969, strălucitul istoric de artă şi teoretician al culturii Ivan Jirous, anterior, director artistic al formaţiei „Primitivii", primul grup praghez de muzică psihedelică. Concertele Plastic People semănau mai degrabă cu nişte happeninguri, prezentând obiecte de decor, machiaje şi costume groteşti, lumini psihedelice.

de frig şi semănând cu un om de zăpadă. Ne-am petrecut restul nopții bând sticla de coniac pe care o adusese cu el şi pălăvrăgind. Tot vorbind, mi-a propus să-mi intermedieze o întâlnire cu Ivan Jirous, pe care îl frecventa de mai multă vreme. Nu-l cunoşteam bine pe Jirous, ne văzuserăm de două ori la sfârşitul anilor '60, dar, de atunci, nu mai avusesem decât puține ecouri despre activitatea sa – aparent impetuoasă –, care, din fericire, s-au dovedit false. Jirous era directorul artistic al Asociației *underground* pe care o crease în jurul unui grup nonconformist de muzică rock. După spusele prietenului meu, şi el avea o părere mai degrabă proastă despre mine. Pentru el, făceam parte dintre opozanții toleraţi, deci dintr-un soi de *establishment* al disidenților oficiali. O lună mai târziu, când m-am întors la Praga, l-am revăzut, aşadar. Avea plete lungi până la umeri şi, în timp ce-mi vorbea despre el şi despre lucrurile pe care le făcea, alți tineri cu plete lungi veneau să-l vadă. Mi-a arătat *Raportul asupra celei de-a treia renaşteri a muzicii cehe* şi mi-a pus să ascult la magnetofonul său răguşit nişte înregistrări cu ***Plastic People*** *(The Plastic People of the Universe* – n.trad.), DG 307 şi alte grupuri. Nu mă pricep la muzica rock, dar am înțeles imediat că era ceva extrem de sugestiv. Nu era vorba de experiențele extravagante ale unor diletanți care încercau să se facă remarcați cu orice preț, aşa cum eram îndemnați să credem, ci de manifestarea autentică a unor tineri striviți de mizeria acestei lumi, neliniştitoare prin magia sa muzicală şi prin mesajul său de avertizare. Am simțit imediat că era vorba de ceva serios, adevărat, expresia liberă a unei experiențe accesibile tuturor celor care nu erau încă abrutizați complet. Explicațiile lui Jirous au pus capăt neîncrederii mele hrănite din informații eronate, adesea fragmentare şi zeflemitoare. Mi-am dat seama că adevărul se afla de partea acestor tineri, în ciuda cuvintelor vulgare pe care le foloseau şi a pletelor lor lungi. Emana, din forul lor interior, din atitudinea lor şi din arta lor, un fel de puritate, de timiditate şi de vulnerabilitate. Muzica lor vorbea despre angoasa metafizică şi despre dorința salvării. Mi s-a părut atunci că *undergroundul* lui Jirous putea aduce speranță celor nedreptățiți. Chiar în acel moment, ar fi trebuit să mă aflu însă la o întâlnire cu Pavel Kohout. M-am scuzat, Pavel s-a supărat, dar nu puteam să-i explic la telefon de ce întâlnirea aceasta era atât de importantă pentru mine, în ziua aceea. Am mers împreună cu Jirous într-un bar, unde am rămas până în zori. El m-a invitat la concertul care trebuia să aibă loc peste cincisprezece zile, undeva lângă Praga. Dar concertul nu s-a mai ținut: Jirous a fost arestat, grupul său şi muzicienii din *underground* de asemenea, cu toții, aproximativ nouăspreceze persoane. Am aflat despre asta la Hrádeček. M-am întors imediat la Praga, pentru că ştiam că ținea de mine să fac ceva. Mai ştiam şi că nu va fi uşor să atragem multă simpatie pentru aceşti oameni. Printre cei care puteau interveni în sprijinul lor, nimeni nu-i cunoştea, de fapt, şi neîncrederea față de ei era mare, aşa cum fusese şi a mea înainte să-l întâlnesc pe Jirous. N-aveam niciun argument pentru a dovedi că nu erau nişte pierde-vară, alcoolici şi toxicomani, cum îi prezenta regimul cu intenția de a-i lichida fără probleme. În acelaşi timp, ştiam că trebuia făcut ceva, nu numai de dragul unui principiu, ținând cont că era vorba de prizonieri inocenți, ci şi pentru că situația lor era excepțională şi ne privea pe noi toți. Atunci când cei condamnați la începutul anilor '80, toți, victime ale răzbunării politice, fuseseră eliberați, regimul îi considerase, pe bună dreptate, opozanți, tratându-i ca pe învinşi care refuzaseră să depună armele. De vreme ce seria proceselor se terminase cu ei, părea că nu vor mai avea loc alte procese şi că întemnițarea va rămâne o formă de amenințare în ultimă instanță, Puterea reuşind să pună la punct alte mijloace de a manipula societatea. Şi din moment ce această

stare de lucruri era de la sine înțeleasă, cazul Plastic People semăna, în context, cu o afacere de criminalitate ordinară. Totuşi, această confruntare cu Puterea era în felul ei mai importantă şi mai periculoasă decât procesele de la începutul anilor '80. Aici nu mai erau reglate conturile cu nişte opozanți politici care ştiau, desigur, la ce se expuneau, nu mai era o luptă între două grupări politice alternative. Era mai rău; era un atac lansat de sistemul totalitar împotriva vieții normale, a libertății şi integrității umane. Acest sistem nu mai vâna foşti combatanți ideologici, ci tineri fără niciun trecut politic, care vroiau pur şi simplu să trăiască după capul lor, să facă muzică, să cânte, să trăiască în acord cu opiniile lor şi să se exprime în acord cu adevărul lor. Dacă această ofensivă a dreptății nu trezea niciun ecou, ea ar fi putut deveni un precedent periculos. Ne-am fi obişnuit să-i vedem aruncați în închisoare pe toți cei care gândeau altfel, care se exprimau altfel, fie şi în viața privată. Ca agresiune împotriva libertății de spirit – prezentată de regim ca un act criminal, cu intenția de a păstra şansa unei justificări în fața opiniei publice prost informate – momentul era cât se poate de alarmant. Puterea îşi trăda, astfel intențiile profunde: uniformizarea vieții, amputarea realității de tot ceea ce putea fi incomod, diferit, specific, independent sau inclasabil.

Considerăm, aşadar, că era sarcina mea să dau acestei afaceri cel mai mare ecou şi impuls posibile, cu scopul de a provoca manifestări de simpatie în favoarea inculpaților. Ştiam că unul dintre foştii mei colaboratori de la revista *Tvář*, Jan Němec, filosof şi psiholog, se apropiase de *underground* cu ceva timp în urmă, şi nu vroiam să întreprind nimic fără a-l consulta. Contactele noastre au fost la început circumspecte [...] dar trebuie să spun că numai după această nouă întâlnire am devenit cu adevărat prieteni. Împreună am organizat o campanie de susținere pentru Plastic People. [...] Până atunci, Jan Němec ținuse să rămână în umbra vieții publice şi politice. [...] Văzând însă că Plastic People nu puteau fi ajutați decât printr-o campanie publică, a acceptat să-şi schimbe atitudinea. Cred că eu i-am servit drept ghid în acest domeniu pe care-l cunoşteam mai bine decât el. La rândul său, Němec mă ajuta să ies din mijlocul „opozanților instituționalizați". Ne-am pregătit bine campania: ea trebuia să înceapă prin demersuri modeste care să devină, progresiv, mai semnificative. Ştiind că regimul nu şi-ar mai fi schimbat poziția, vroiam să-i dăm şansa unui recul, care să-i permită, în acelaşi timp, să-şi salveze onoarea, aşa încât să nu se cramponeze de la bun început, din rațiuni de prestigiu. Am început să ne informăm prietenii şi le-am cerut să se asocieze cauzei noastre. La început, ne-am confruntat cu o lipsă de înțelegere, ceea ce părea logic, ținând cont de reputația Plastic-ilor. Totuşi, neîncrederea a dispărut mai repede decât ne-am fi aşteptat. Oameni din cele mai diferite medii au înțeles că libertatea amenințată a unora viza libertatea tuturor şi că trebuiau apărați cu atât mai viguros cu cât totul părea să se întoarcă împotriva lor. Erau practic necunoscuți, iar nonconformismul lor îi dezavantaja. Nu numai Puterea, ci şi oamenii de rând i-ar fi putut considera elemente periculoase pentru societate. Viteza cu care persoane chiar foarte îndepărtate de arta pe care o practica Plastic People îşi abandonau prejudecățile era dovada perfectă a schimbării de atitudine care se făcea simțită. Cum am mai spus, era perioada primei redresări din oboseala care se dovedea monotonă, era perioada în care diferite medii vroiau să iasă din izolare şi ştiau că pentru asta trebuiau să privească dincolo de linia orizontului. Terenul era deci pregătit pentru manifestările care au adunat oameni din medii până atunci separate. Dacă s-ar fi pus problema să-i apărăm pe Plastic People cu doi sau trei ani mai devreme, efortul nostru ar fi trecut probabil neobservat. În aceste condiții, el a

condus la o scrisoare deschisă a scriitorilor, printre care şi Seifert, Černý şi Kosik, Heinrich Böll, şi la o petiţie semnată de mai mult de şaptezeci de persoane. Din acel moment, afacerea Plastic People a cunoscut o rezonanţă internaţională (cu atât mai mare cu cât de multă vreme nu se mai vorbea de Cehoslovacia, iar acest eveniment atrăsese atenţia asupra ţării noastre). Ea a făcut atât de mult zgomot, încât de atunci înainte, toate au mers de la sine. După aceea, ca şi cum noi am fi pregătit lovitura – ceea ce nu se întâmplase –, juriştii au ridicat şi ei vocea; şi, în cele din urmă (ceea ce i-a şocat în mod special pe conducători), chiar şi foştii înalţi funcţionari ai partidului, prin intermediul lui Mlynář. Evantaiul era complet şi chiar dacă asta nu reieşea neapărat din semnăturile strânse, cazul Plastic People a apropiat într-o manieră informală – graţie noilor contacte stabilite şi prieteniilor create cu această ocazie – cercuri, până atunci izolate, care urmau să reprezinte baza viitoarei *Charte 77* [...] Puterea a fost surprinsă şi luată pe nepregătite de evenimentele pe care afacerea Plastic People le provocase, neaşteptându-se la asemenea consecinţe. Ea presupunea că totul va fi rapid reglat, cum se întâmpla de obicei când erau judecaţi criminali de rând.

A încercat, aşadar, mai întâi un contraatac printr-o campanie de defăimare (o emisiune televizată, articole în presă şi, mai ales, în săptămânalul tinerilor, *Mladý svět*), dar ulterior a început să dea înapoi. Arestaţii au fost pe rând eliberaţi, de parcă totul trebuia înăbuşit. În final, doar patru persoane au fost judecate şi condamnate la pedepse corespunzătoare detenţiei lor preventive sau depăşind-o cu câteva luni. Jirous a primit, în mod evident, pedeapsa cea mai grea.

A fost un proces celebru. [...] Încă ne mai puteam aduna pe coridoarele şi treptele Palatului de Justiţie, încă îi mai puteam zări pe inculpaţi, cu cătuşe la mîini, şi le puteam adresa, de departe, câteva cuvinte. Toate aceste drepturi au dispărut pe măsură ce creştea solidaritatea cu cei inculpaţi. Persoanele adunate la Palatul de Justiţie anunţau Charta 77. Atmosfera de egalitate, de solidaritate şi fraternitate, ca şi voinţa susţinerii reciproce erau consecinţa pericolului şi a necesităţii de a apăra o cauză comună. Ele caracterizau nu numai atmosfera din Palatul de Justiţie, dar şi primele luni ale Chartei. Jiří Němec şi cu mine am simţit că trebuia să protejăm acest spirit şi să-l transformăm într-un act a cărui deschidere să fie mai durabilă şi să antreneze concretizarea acelei atmosfere unice. Evident, nu eram singurii care aveam această impresie, şi alţii simţeau fără îndoială acelaşi lucru. Vorbiserăm despre asta cu Pavel Kohout, care gândea la fel ca noi, cu Zdeněk Mlynář, care ne contactase prin intermediul lui Vendelin Komeda. Toate aceste investigaţii au condus la o primă reuniune care s-a ţinut pe 10 decembrie 1976, şi la care au participat Mlynář, Kohout, Němec şi cu mine, proprietarul apartamentului care o găzduia, şi Komeda, cel care o pregătise. Au urmat alte două întâlniri la care au mai venit şi Petr Uhl, Jiří Hájek şi Ludvík Vaculik. [...] În cursul acestor reuniuni a început să prindă contur Charta..."

Indice de nume:

Jan Němec (n. 1932, filosof, colaborator la revista *Tvář*); **Jaroslav Seifert** (n. 1901, poet, laureat al Premiului Nobel pentru literatură în 1984); **Václav Černý** (n. 1905, critic literar şi profesor de literatură comparată, exclus din Universitate în 1949, reabilitat, apoi exlus din nou în 1969, autor al unor importante memorii în care descrie peripeţiile intelighenţiei cehe din anii '20 până în anii '80); **Zdeněk Mlynář** (n. 1930, om politic, în 1968, secretar al Comitetului Central al Partidului Comunist); **Pavel Kohout** (n. 1928, poet şi dramaturg; după o perioadă staliniană,

devine unul dintre cei mai importanți scriitori ai Primăverii de la Praga; în 1978, se stabileşte în Austria, drept pentru care, un an mai târziu, i se retrage cetățenia cehoslovacă şi i se interzice întoarcerea în patrie); **Jiří Hájek** (n. 1913, om politic, istoric, ministru al Afacerilor Eexterne în 1968, importantă personalitate a opoziției politice din Cehoslovacia şi, mai ales, a *Chartei*, fiind unul dintre primii ei purtători de cuvânt); **Ludvik Vaculík** (n. 1926, jurnalist şi romancier – colaborator al revistei *Literární noviny*, în 1968 publică, manifestul *„Două mii de cuvinte"*, de mare ecou printre intelectualii cehi).

(Fragment şi indice de nume extrase din volumul „Háclav Havel – *Interrogatoire à distance. Entretien avec Karel Hvizd'ala"*, Editions de l'Aube, 1989, pp. 150–159. Cartea a apărut inițial în Germania, în 1987.)

Traducerea: *Andreea* DUMITRU

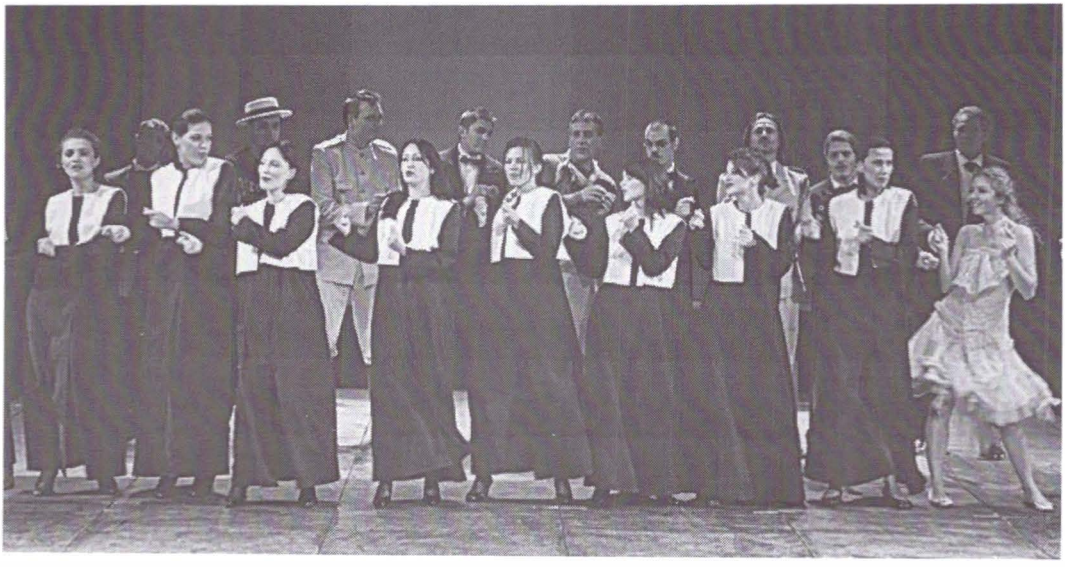
Natalia STANCU

Jocul cu melodrama

Cândva, melodrama – inaugurată de însuşi Jean-Jacques Rousseau şi ilustrată de un Guilbert de Pixerencourt sau Adolphe D'Ennery (autor al celebrei piese *Cele două orfeline*) – era regina neîncoronată a repertoriilor.

Izgonită apoi din teatre, pe motive de superficialitate, ridicol convenționalism, gust artistic dubios – melodrama s-a refugiat, bine merci, în telenovele, în superproducțiile de la Hollywood şi a rezonat, irezistibil desigur, în manele. Spre meritul ei, scena a continuat sa rămână rece la glasul de sirenă al „genului". Iar când s-a apropiat din nou de melodramă, nu a făcut-o „pe bune", ci pentru a o parodia . Sau, cum s-ar spune azi : pentru a-i deconstrui clişeele , gest solidar, însă, cu persiflarea propriilor noastre idealisme găunoase. Pentru a ne face, prin joc, prin ironie, prin umor, prin efectul coroziv al gagurilor comice sau groteşti, să ne distanțăm de iluzia Destinului tragic care, măcar la sfârşit, îşi poate arăta şi un chip mai uman. Pentru a ne distanța de stereotipurile patetice care s-au substituit unei priviri mai reci, mai lucide,mai sceptice şi chiar mai necesar cinice asupra vieții. Pentru a persifla setea noastră de a ieşi din banal prin aventură, senzațional, mister, tenebros, ca şi setea noastră irepresibilă de „sfârşit fericit"la capătul tenebrelor vieții. Sete care a generat acea imensă maculatură revărsată din abundență şi din romanele-foileton, şi din „literatura de gară" cu pasiuni toride între tineri bogați şi fete sărmane, părăsite laş, ele ca şi fructul iubirii, sub presiuni sociale ; cu fii şi fiice naturale abandonate o vreme, şi recunoscute ca atare tardiv ; cu cerşetori care se dovedeau prinți şi invers etc, etc. (Teme care se regăsesc, altfel însă, şi nu marea şi adevărata literatură, de la Plaut la Shakespeare şi Molière încoace !)

Revenirea la melodramă a fost stimulată totodată şi de o dorință de dinamitare a unor clişee (considerate deopotrivă profunde şi ridicole) proprii teatrului. Şi astfel,



abordarea melodramei, sub semnul distanțării, a provocat un joc spiritual ironic cu arsenalul iluziilor scenei, cu efectele ei considerate până mai ieri „imbatabile", cu celebrele ei „lovituri de teatru".

Fiindcă un asemenea joc, ce face deliciul publicului contemporan, constituie, totodată, o imensă provocare întru fantezie, creativitate teatrală, improvizație actoricească .

Veți înțelege în direct şi pe viu acest lucru urmărind cuceritorul spectacol al Teatrului Național „Marin Sorescu"din Craiova, în regia lui George Ivaşcu cu *Cele două orfeline*.

O montare cu atât mai atrăgătoare cu cât valorifică atât de populara piesă în variantă de *musical,* concepută de compozitorul Henri Mălineanu şi dotatul textier Eugen Mirea. Şi trebuie să spunem că premiera, care, la Naționalul din Craiova, sala mare (ce poartă numele lui Amza Pellea) a inaugurat stagiunea, aşază viitorul sezon teatral sub auspicii favorabile. E un spectacol conceput cu fantezie, cu har teatral şi vocația comediei muzicale. E o montare cuceritoare şi antrenantă care produce subit buna dispoziție, generând râsul dezinvolt şi, nu o dată , aplauze la scenă deschisă (ceea ce ne face sa visăm un succes apropiat de cel avut cândva de Teatrul Nottara cu această partitură).

În ciuda structurii fragmentate a narațiunii, a mulțimii locurilor de joc si a stărilor evocate, povestea (siropoasă şi îmbârligată)a melodramei se transmite inteligibil şi fluent. Jonglarea cu situațiile, detonarea cuvintelor de spirit, a jocurilor de cuvinte, dar şi valorizarea absurdului (*avant la lettre*) unor replici, alternarea aparentei gravități cu persiflarea – rămân mereu inventive şi amuzante . Îmbinând dialogul şi recitativele cântate,aparițiile pregnante vizual, expresiva mişcare scenică, pantomima şi efectul umbrelor pe ecran, expresivitatea plastică a costumelor (semnate, ca şi decorul, de Klara şi Elena Labancz), spectacolul craiovean nu-şi pierde nicio clipă suflul.

Senzația dominantă e cea de continuă dezinvoltură şi grație ludică. Fapt cu atât mai meritoriu cu cât montarea lui George Ivaşcu are la bază o construcție deopotrivă migălos calculată şi o viziune subtil rafinată(cel mai concludent fiind, în

acest fel, finalul, cu repetarea comic melancolică a cuvântului „viitor"şi care subminează *happy-end*-ul).

Atunci când în 2006 George Ivaşcu a pus în scenă, pentru prima dată, împreună cu clasa de la UNATC, *Cele două orfeline,* el a reuşit un moment de teatru, ce-şi trăgea farmecul în primul rând din tinereţea surâzătoare a interpreţilor, din prospeţimea şi ingenuitatea şi chiar din naivitatea (pe jumătate jucată , pe jumătate venită din lipsa de experienţă)cu care se avântau în compoziţii hazlii şi simpatice. Pe drumul de la Casandra la Craiova ceva s-a pierdut, ceva s-a câştigat.

La Naţionalul din Bănie, asistăm la o montare de accent, la un pariu pe profesionalitatea interpreţilor. Căci în recenta premieră craioveană sunt nu puţine roluri în care experienţa, maturitatea, siguranţa mijloacelor de expresie îşi pun o amprentă hotărâtore şi binevenită. Mai toţi interpreţii configurează o mişcare nervoasa şi întreţin ritmuri alerte.Aş spune că cei mai buni sunt însă cei care ştiu şi pot să dea replica cu „greutatea" sau după caz, lejeritatea cuvenită, şi, mai ales, cu portanţă ideală la public. În această reuşită, un rol hotărâtor (pe lângă perceperea detonării poantei) o are şi calitatea vocii, ştiinţa emisiei şi modulării vocale pătrunzătoare şi expresive. De aceea, am să încep consemnarea reuşitelor cu Geni Maxim (*Contesa de Liqueurs*), prezenţa puternică, ce desfăşoară, o bogată gama de trăiri sub pecetea histrionismului. Aş continua, din aceleaşi considerente cu reuşita jocului distanţat „pince sans rire", cu Adrian Andone (*Pierre Frochard*), şi cu Romanita Ionescu şi Tamara Popescu. Fiecare în felul său notabil are facondă si o suculentă versalitate comică.Crochiuri savuroase propune şi Gina Călinoiu, Angel Rababoc, şi, în alt registru, Monica Modreanu.

Sugestiv în conturarea tribulaţiilor aventuroase, în trăirea surprizelor şi a coincidenţelor de teatru sunt şi Marian Politic, Cosmin Rădescu, Mircea Tudose, Dragoş Mareşaru şi, mai ales, Ştefan Mirea.

Un debut promiţător pe scena craioveană are şi talentatul Ştefan Cepoi, cu un joc nu doar nervos şi dinamic, ci şi modernist şi spiritual . Nu trece neobservat nici aportul grupului de studente care ne arată câte travestiuri pot avea eternele femei pierdute . Mignonă şi nostimă, cuceritoare prin tinereţe şi aerul de puritate este şi Oana Bineaţă, care are însă de rezolvat probleme de dicţie. Atenţie la rostire aş recomanda şi Maestrei de ceremonii. Altfel, Irina Sârbu actriţă subtilă şi cu mari disponibilităţi, e încântătoare în calitate de conducător de joc teatral, de povestitoare, de personaj când implicat, când distanţat de lumea melodramei . Ea se remarcă, nu în ultimă instanţ, ca interpretă „live" a muzicii de acompaniament sau de comentariu ironic, ştiind să dea senzaţia de improvizaţie ad hoc, şi să menţină un acord fin cu fiecare dintre eroi şi cu stilul general al montării.

Teatrul Naţional „Marin Sorescu" din Craiova – Cele două orfeline. **Musical de Eugen Mirea după Adolphe D'Ennery. Muzica : Henry Mălineanu. Regia: George Ivaşcu. Scenografia: Klara şi Eliza Labancz. Lumini: Dodu Ispas. Sonorizare : Valentin Pârlogea. Cu: Irina Sârbu (*Maestrul de ceremonii*), Romanita Ionescu (*Louise*), Oana Bineaţă (*Henriette*), Tamara Popescu (*Vivandiera Frochard*), Adrian Andone (*Jacques*), Geni Macsim (*Contesa de Liqueurs*), Angel Rababoc (*Contele*), Cosmin Rădescu (*Roger, Cavalerul de Vandrais*), Gina Călinoiu (*Marianne Votier*), Stefan Cepoi (*Picard*), Marian Politic (*Marchizul negru*), Monica Modreanu (*Călugăriţa*), Ştefan Mirea (*Doctorul*), Mircea Tudosă (*Martin*). *Femeile lejere*: Daniela Şerban, Denisa Vlad, Monica Ardeleanu, Anca Tecu, Mihaela Gaicu, Ruxandra Chelaru, Daniela Şuţă Ionescu, Adriana Ştefanache, Maria Salcă. Data premierei: 16 septembrie 2007.**

Constantin PARASCHIVESCU

Dramatică premieră

Am răspuns invitației Teatrului din Constanța la o premieră pe 1 august a.c., puțin nedumerit că în plină vacanță artistică se prezintă un nou spectacol. M-am gândit că, poate, se reia astfel o tradiție a instituției, a stagiunilor estivale cu vacanțe în septembrie. Niciunuia dintre cei zece cronicari bucureşteni câți am fost acolo, însă, nu i-ar fi putut trece prin cap că vom asista la o altfel de premieră, după reprezentația cu ***Vrăjitoarele din Salem*** de Arthur Miller, regizată de englezul Gordon Edelstein. Anume, anunțul făcut de un personaj local, care nu s-a prezentat, la sfârşit, că am asistat la prima şi ultima reprezentație a spectacolului, întrucât teatrul nu va mai exista de a doua zi ca instituție, iar personalul devine şomer. De ce? Pentru că nu mai poate fi subvenționat de Consiliul Județean. N-am înțeles şi cauzele, dar ziarele locale ne-au informat a doua zi că prefectul a decis suspendarea activității teatrului, atacând în instanță hotărârea înființării lui de către C.J. din urmă cu două luni. Care hotărâre urma unei decizii a Curții de Apel Iaşi de încetare a activității Teatrului Național Constanța (?). C.J. s-a conformat, anulând actele administrative de înființare a lui în urmă cu trei ani şi adoptând o hotărâre de înființare, în consecință, a Teatrului de Stat Constanța. Socotită acum ilegală de către prefect. De fapt, unele semne de avertizare ni le prezentau chiar afişele şi programele, unde în loc de titulatura Național, vedem scris Teatrul de Stat. De ce a decis Curtea de Apel Iaşi încetarea activității Naționalului constănțean şi de ce, la urma urmei, a fost înființat în 2004, cu schimbarea sediului şi includerea Teatrului de Revistă „Fantasio" în componența sa, rămân absconse enigme fără nicio legătură cu arta. Am fost atunci la premiera inaugurală cu *Livada de vişini* de Cehov şi am deplâns mutarea într-un spațiu meschin, odată cu ridicarea formală şi ipocrită în rang a instituției. Regret că am fost şi acum la ultima sa pâlpâire artistică, înainte de deces, pe care nicio motivație de bun simț n-o poate susține. E o imixtiune grosolană şi singulară în viața culturală a unui municipiu, prin alte părți câte o autoritate locală atentând doar la postul de director. Aici, Beatrice Rancea şi-a dat demisia din funcția de director general, că, oricum, nu se putea împotrivi pirateriei agresive a unor făpturi jalnice în ignoranța lor. Poate că la apariția acestor rânduri situația să se fi normalizat...

În aceste condiții, e cam deplasată o analiză a spectacolului, mai ales că s-a finalizat în trei săptămâni. Regizorul Gordon Edelstein a alcătuit o distribuție bună şi a imprimat, după câte mi-am dat seama, o notă de vigoare protestatară acțiunii, cu tonuri ridicate şi atitudini aprige la eroul principal John Proctor (în persoana lui Iulian Enache), cu ieşiri aproape isterice ale veteranului Giles Corey, care numai că nu sare la gâtul cuiva în interpretarea unui veteran de fine nuanțe, al trupei, după câte îl ştiu, Alexandru Mereuță. A fost invitat în spectacol Dorin Andone de la T.N.B., care, în reverendul John Hale creează o reală tensiune dramatică odată cu apariția sa, după un prelungit moment de monotonie spart doar de un țipăt strident al fetei din pat posedată de diavol. Ce nu creează regizorul, sau nici n-a avut în vedere, este atmosfera

stranie de teroare care bântuie aşezarea şi prevesteşte cugetele albe, naive, şi totodată tensiunea firească ce se conturează în confruntarea cu spiritele malefice. Rolul de discreditare morală a lui John Proctor de către Abigail Williams e redus şi nesemnificativ, isteria fetelor posedate de diavol devine o ieşire extravagant-ridicolă, moartea eroică a bătrânului Corey, care şi-a sfidat călăii cu „încă o piatră" pe piept, pomenită în treacăt şi fără ecou. Dana Trifan are ţinută şi demnitate în Elizabeth Proctor, după un dialog şters cu John din care nu se reţine mare lucru. Am remarcat ponderea expresivă a Ilenei Ploscaru, pe care am revăzut-o cu plăcere în Rebecca Nurse (dar, din nou, nu se reţine soarta eroinei, expediată în adaptarea Ioanei Ieronim şi a lui Gordon Edelstein), am reţinut evoluţia măsurată şi logică a lui Cosmin Mihale în Judecătorul Hathorne, ca şi a asistentului Ezekiel Cheever, Pavel Bârsan.

Uite că am încropit, totuşi, o cronică. La ce bun, însă? Sâmbătă 4 august a.c., dimineaţa, la Radio România Cultural, o domnişoară spunea că succesul reprezentaţiei a ridicat toată sala în picioare la aplauze. Nu ştie, probabil, că gestul publicului nu e, de mulţi ani, expresia unui sincer entuziasm, ci, din păcate, un reflex formal şi stupid de la mitingurile de odinioară şi concertele rock de astăzi.

Teatrul de Stat Constanţa – Vrăjitoarele din Salem **de Arthur Miller. Traducerea: Mihnea Gheorghiu şi Alf Adania. Adaptarea: Ioana Ieronim şi Gordon Edelstein. Regia artistică: Gordon Edelstein. Scenografie şi lighting design: Nic Ularu. Distribuţia: Vasile Cojocaru (*Reverendul Parris*), Elena Pahonţu (*Betty Parris*), Caroline Gombe (*Tituba*), Florina Bulgaru (*Abigail Williams*), Mariana Milaş (*Susanna Walcott*), Cristina Oprean (*Ann Putnam*), Dumitru Caramitru (*Thomas Putnam*) Claudia Fortan (*Mercy Lewis*), Laura Bilic (*Mary Warren*), Iulian Enache (*John Proctor*), Ileana Ploscaru (*Rebecca Nurse*), Alexandru Mereuţă (*Giles Corey*), Dorin Andone (*Reverendul John Hale*), Dana Trifan (*Elizabeth Proctor*), Eugen Mazilu (*Francis Nurse*), Pavel Bârsan (*Ezekiel Cheever*), Remus Archip (*Herrick*), Cosmin Mihale (*Judecătorul Hathorne*), Dan Zorilă (*Judecătorul Danforth*), Nina Udrescu (*Sarah Good*), Marian Adochiţei (*Hopkins*), Turchian Nasurla, Loredana Luca, Lana Moscaliuc (*Fete*). Premiera 1 august 2007.**

Marinela ŢEPUŞ

„A fi sau a nu fi..."

O ştire seacă, de pe unul dintre posturile de televiziune, anunţa, acum un timp, că teatrul din Constanţa „a fost reînfiinţat". Nu se preciza sub ce formă: „de Stat" sau „Naţional". Se spunea numai că, în disputa dintre Consiliul Local şi Prefectură, a câştigat Consiliul Local. Putem presupune, aşadar, că teatrul se va numi „de Stat". Cui să fi folosit toată această mascaradă nu ştim. Mai ales că ea a început acum câţiva ani, când Teatrul Dramatic „Ovidiu" a devenit Teatrul Naţional. N-ar fi fost nimic dacă asta nu ar fi presupus comasări ale mai multor instituţii, mutarea din clădirea unde se afla şi Opera în cea în care

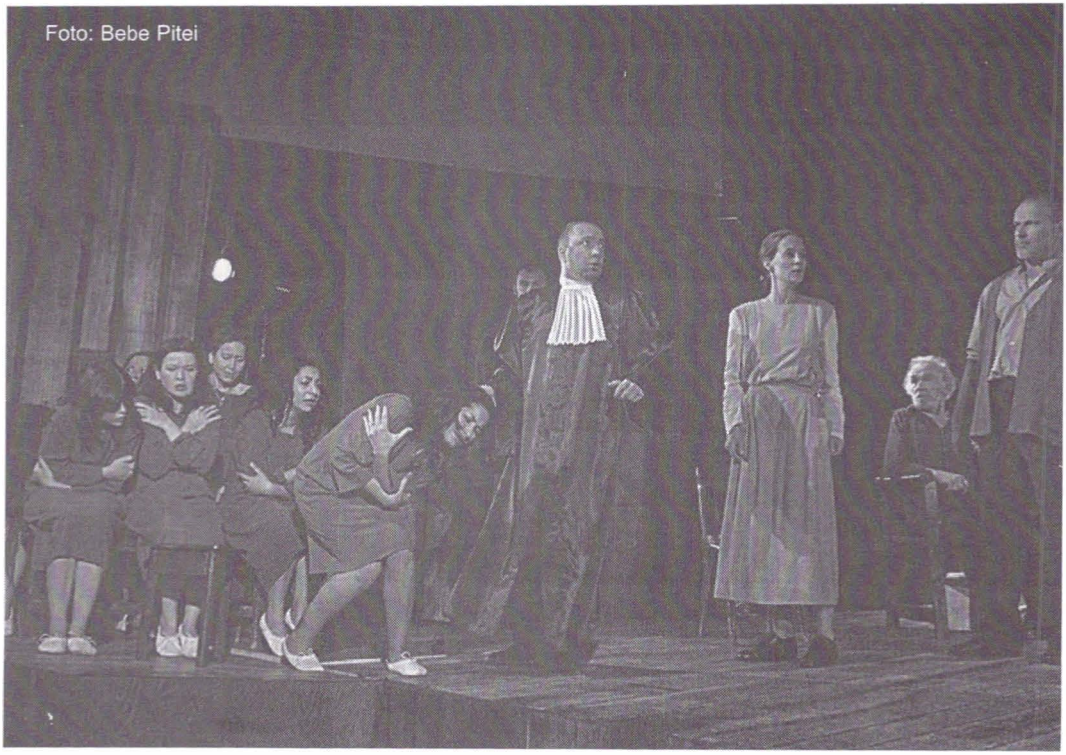


Foto: Bebe Pitei

fusese „defunctul" Fantasio, restructurări de personal, schimbarea directorilor, un proces lung şi obositor. Totuşi, *exact în acelaşi timp*, „noul vechi" teatru a cunoscut una dintre cele mai faste perioade (sub conducerea lui Beatrice Rancea). S-au adus regizori din străinătate şi din Bucureşti, s-au pus în scenă texte valoroase, s-au făcut turnee la Bucureşti, au fost invitaţi critici din ţară la premiere. Teatrul constănţean a reintrat, în forţă, în circuitul teatral românesc. Doar că, atunci când totul părea să fi ajuns la normalitate, fatalitate!, exact Consiliul Local, cel care a avut ideea de a-l numi „Naţional", s-a răzgândit, făcându-l „de Stat", revenindu-se, în felul acesta, cumva, la structura iniţială. Asta se întâmpla la sfârşitul stagiunii 2006–2007, odată cu premiera spectacolului *Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller. Prefectura s-a opus imediat acestei decizii. Aşa că actorii n-au avut parte de un binemeritat concediu, neştiind măcar dacă mai au unde se întoarce... O privire oricât de superficială asupra lucrurilor ne duce la concluzia că luptele politice pot face foarte mult rău chiar şi acolo unde aceasta nu ar trebui să ajungă.

Prin urmare, reprezentaţia *Vrăjitoarelor*...a stat sub semnul incertitudinii şi al tristeţii. Oricât de mult ne-ar fi bucurat spectacolul, nu puteam uita că acesta s-ar fi putut să fie, aici, ultimul după o activitate care se desfăşura, cu siguranţă, de peste 50 de ani.

Actorii şi-au făcut, totuşi, datoria până la capăt, cu profesionalism şi dăruire, fiecare după puteri. Au fost şi câţiva care chiar ne-au impresionat, prin acurateţea interpretării, prin finele nuanţe, prin naturaleţe şi farmec: Ileana Ploscaru (cu adevărat o apariţie puternică, în toată fragilitatea fiinţei sale, plină de vitalitate şi care nu are cum să nu ţi se atârne de suflet), Iulian Enache (puternic, viril, dintr-o

bucată), Dorin Andone (şi pervers, şi cu urme de umanitate, cu ascunzişuri şi lumini), Alexandru Mereuţă (discret, cald, emoţionant). Regia i-a ajutat mult să se pună în valoare, mergând pe adevărul poveştii, săpând în profunzime, dar şi adaptând oarecum lucrurile la realitatea românească. Aşa se face că am avut parte de un spectacol politic într-o realitate acut politizată. Asta se potrivea foarte bine momentului. Din păcate, reprezentaţia era mult prea lungă, regizorul refuzând să „amputeze" textul. Dar pe lângă lungimea acestuia, existau scene plictisitoare din construcţie şi mult extratext. Începutul este de-a dreptul obositor şi, pe alocuri, ridicol, dansul copilelor din pădure ne dezamăgeşte şi riscă să ne piardă. Noroc că, odată cu începutul acţiunii, lucrurile se îmbunătăţesc simţitor şi, pe măsură ce trece timpul, reprezentaţia ne cuprinde în mreje. Există momente de emoţie autentică şi clipe desuete. Cred că o privire din afară, la un moment dat, ar fi putut curăţa spectacolul de balast, dându-i rotunjime şi vigoare. Aşa, rămâne cumva la jumătatea lucrurilor, cu actori mai buni şi mai slabi, cu scene de o mare acurateţe şi cu altele la limita suportabilului. Decorul (din cherestea multă) şi culorile terne ale costumelor slujesc ideea regizorală, dar fără a lăsa urme în memorie. Totul pare să se bazeze pe jocul actorilor şi pe replică. Nu e rău, numai că regizorul Gordon Edelstein nu a avut la dispoziţie o echipă omogenă cu talent peste medie, aşa că, de multe ori, scenele sunt încropite. Meritoriu în această încercare rămâne faptul că s-a avut în vedere povestea, cu toate tenebrele sale, şi interpreţii. Nimic sofisticat, nimic modernizat inutil. E o producţie notabilă, profesionist realizată, dar fără sclipire.

Ion JURCA ROVINA

Revizorul vine în scenă

Revizorul lui N.V. Gogol este în actualitate. Revoluţia lui Gogol în scris, care avea să redirecţioneze întreaga literatură rusă, a prins psihologia umană eternizată parcă să traverseze secole. De aceea, subiectul de început de secol XIX se pretează şi la început de secol XXI la punerea lui în *oglinda* scenei, pentru a vedea noile chipuri ale personajelor mânate diabolic de aceleaşi metehne şi tare, sub *aceeaşi* zodie obsesivă (peste timp) a banului ce naşte ferocea caracatiţă a corupţiei.

De la această perpetuare, cu alte mijloace, în subconştientul omului, a secularei maladii, porneşte versiunea lui Zalán Tibor (dramaturg la Teatrul Kolibri din Budapesta şi profesor de istoria teatrului) cu titlul *Gogol: Revizorul sau Revizorul Gogol*, stând la baza montării lui Szabó K. István la Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara. *Jocul* acesta, încă din titlu, are şi alte conotaţii, trimiteri spre impactul istoriei cu mentaliatea umană, şi solicită textul (cu intervenţii de adaptări de limbaj sau chiar introduceri de personaje) spre metaforă şi simbol. Ceea ce se transferă accentuat în viziunea regizorală sau scenografică. Se întâmplă chiar o aglomerare de sensuri care se întâlnesc.

Din debut, pe ecranul din fundal apare Titanicul (din celebrul film), proiectat, prin revenire, ca simbol al scufundării unei uriaşe nave, pentru ca mai târziu, pe un benner orizontal să apară cu litere mari ruseşti inscripţia vasului *Potiomkin* (simbol al libertăţii, al luptei *albilor* în revoluţia rusă). În distribuţie intervine ca personaj, inexistent în cea a autorului, Soacra primarului, care e „însărcinată" cu un mesaj de comunistă şi nu numai. Iar prin trupa distribuită (prin excelenţă tânără) se sugerează *schimbarea*, ca timp, nu ca mentalitate care e preluată de noua generaţie, aşa încât personajele se refac. Este ideea regizorală a lui Szabó, pentru o interpretare literară la zi a textului (inventivă idee şi din cauză că teatrul nu are actori conform vârstelor din piesă).

Discursul spectacolului nu e în nota direcă a comicului, ci unul parodic, justificând partea a doua a titlului: *Revizorul Gogol.* Hlestakov, în devenirea lui, se înzestrează cu o carte, iar în peroraţia-i fantastă chiar se numeşte Gogol. Cartea – un alt semn, al timpului. Iar miza de efect vizual este imaginea în exacerbare a grotescului. Ea se datorează tinerei scenografe Kiss Borbála (studentă la Budapesta, autoarea scenografiei la *Edward*, în montarea aceluiaşi regizor la Naţionalul timişorean), al cărei decor e dominat de nişte masive cabine, utilizate în multiple situaţii (la baie, telefoane, dulapuri, necesităţi, ascunzişuri), încât invadează întreg spaţiul – şi casa primarului – însoţind, de fapt, personajele. Din şi printre aceste cabine (dulapuri) comunică veştile localnicii, se întâlnesc, pun la cale mârşăviile, se pândesc, într-o vânzoleală de şobolani. Este o imagine terifiantă, ce aduce (spre final) în centru vana de baie în care se „nunteşte" falsul revizor.

Se înţelege că într-o asemenea *aşezare* subumană, *kitsch*-oasă, primarul şi ai lui, odată cu primirea alarmantei veşti, intră într-o panică de animale hăituite, într-un decor care îi determină să-şi dezvăluie, nu doar prin cuvinte, ci şi comportament imoralitatea în care se scaldă (apropo de vană). Primarul Anton Antonovici Szkvoznik-Dmuhanovszki îşi urcă „supliciul" în trepte, de la o cabină la alta, de anunţul veştii şi lansarea de critici, la linguşirea presupusului revizor, pregătirea nunţii în familie, mimarea gloriei şi căderea. Actorul Bandi András Zsolt e stăpân, în mişcare şi voce (cu nuanţările de rigoare), pe ipostazierea în malefic a primarului său, în cizme şi ras în cap, şi ţine personajul în dominaţia lui, în raportare scenică. Adică, *se vede* între ceilalţi ca stăpân şi în nimicnicia lui jucată şi în fericirea nuntirii şi în iluzia parvenirii.

Spectacolul plusează, totuşi, prin Hlestakov-ul lui Dukász Péter. Ivan Aleksandrovici Hlestakov (cinovnic din Petersburg) este caracterizat în distribuţia spectacolului: „poate fără căpătâi"; actorul însă îşi căpătuieşte (ca să mă asociez titlului) personajul şi la propriu (cu bani) şi la figurat, în scenă, şi îi conferă cu har intuiţia, şiretenia, perplexitatea şi surpriza inventivităţii, ca un petersburghez ce se află. Personajul lui Dukasz are şi clipe de umor. El poartă mesajul simbolic al cărţii, nu serveşte cabine, dar recuperat din mizeria gunoaielor, serveşte la timp vana primarului, ca o cursă, în care îi atrage pe mituitori şi cade el însuşi. În braţele femeilor din casă, alegându-se la început cu o logodnă cu Soacra, apoi cu fiica, pusă în braţe de către primar chiar în vană. Intercalarea acestui personaj, *Soacra*, – comunistă interpretată de Fall Ilona –, pentru o sugestie anume, nu e fericită, produce doar o deviere de la cursivitatea atât de clară a textului şi adaugă un grotesc inutil la personajul Hlestakov. Din aceeaşi categorie a străzii (în piesă, sluga cinovnicului), Osip este, aici, un vârstnic (adaptat la timpul căutătorilor prin tomberoane), interpretat adecvat de Mátray László. O nevastă de

primar, Anna Andreevna, volubilă şi activă, prinsă în jocul bărbatului, este Tokai Andrea, cu solicitudine scenică şi expresivitate care îi sunt caracteristice (fiind nominalizată iarăşi la Premiul UNITER pentru rol feminin secundar, în *Krum*, Naţionalul timişorean). Fiicei, Maria Antonovna, folosită drept momeală, îi joacă farsa tânăra actriţă Lörincz Rita.

Grupul noilor (în ideea anunţată a spectacolului) reprezentanţi instituţionali ai comunităţii este cel care ilustrează în plan secund corupţia şi imoralitatea, patronate de primar, tinerii lor interpreţi şarzându-le solicitudinile, laşitatea, cameleonismul (vitriolat într-un personaj de schiţă, mai târziu, de Cehov), căutând prin gestică, dacă nu, prin înfăţişare, să-şi individualizeze specimenele: Balázs Attila (vivacele judecător cu perucă, *Liapkin-Tiapkin*) Aszalos Géza (*Zemlianika*, adaptat la un şiret director de spital), Mátyás Zsolt Imre (un *Hlopov*, director nou de şcoală nouă, cu metehne vechi) sau Kocsárdi Levente (cu dirigintele de poştă *Spekin*, la pândă şi eficace mesager) şi Kiss Attila (comisarul *Uhovertov*). Lipsesc nişte moşieri, dar Dobcinski şi Bobcinski, numiţi aici oameni de afaceri, sunt prezenţi la iscodire şi deturnare, cârcotaşi feroci, apar de unde nu te aştepţi, ca „patroni" ai întregii vânzoleli, străbat nu doar scena, ci şi sala, cu alai în coada lor, diferenţiindu-se între ei după statură sau ţinută, în zugrăvirea lor de către Molnos András Csaba, şi respectiv, László Pecka Péter. Ei slujesc doar parodic două personaje de o comicitate specială. Muzica semnată de Horváth Károly este o prezenţă pe scenă din momentul în care veselia se instalează în casa primarului.

După ce primarul e scos din transa iluziei lui de mărire în Capitală de către scrisoarea autodemascatoare a lui Hlestakov, şi lovit în orgoliu, o *scaldă*, totuşi, participând la hazul epitetelor caracteriale faţă de ceilalţi, iar râsul acesta forţat e oprit de vestea sosirii adevăratului revizor, finalul spectacolului e şocant odată în plus. Acesta nu se produce doar cu *încremenirea* întregului grup, ci cu apariţia pe scenă (într-un spot puternic de lumină reflectorizată spre sală) a revizorului care întreabă cine e primarul. Întrebarea (adăugată, desigur, textului), în rostirea puternică a actriţei Szász Enikö, e îndreptată, la fel, spre sală (cei de pe scenă nu se mai văd, au dispărut parcă *şobolăneşte*). Interogaţia *fluidizată* parcă de energia luminoasă străbate spectatorii, implicându-i în răspuns. Revizorul e un mesager dur de conştiinţă . Dacă nu cumva termenul e devalorizat chiar şi în faţa unui strigăt.

O producţie ce se adresează în special mentalului, cu un cod (parcă prea încărcat) de semne. Satiră glacială, înghemând râsul în grotesc şi parodie.

Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" Timişoara – Gogol: Revizorul sau Revizorul Gogol, **versiunea lui Zalán Tibor la *Revizorul* de N.V. Gogol. Regia: Szabó K. István. Scenografia: Kiss Borbála. Muzica: Horváth Károly. Mişcare scenică: András Lóránt. Cu: Szász Enikö *(Jelena Szászovna, revizorul),* Dukász Péter *(Ivan Alexandrovici Hlestakov,* poate fără căpătâi), Mátray László *(Osip,* poate altul fără căpătâi), Bandi András Zsolt *(Anton Antonovici Skvoznik-Dmuhanovski,* primarul), Balázs Attila *(Ammos Fiodorovici Liapkin-Tiapkin,* judecător), Aszalos Géza *(Artemi Filipovici Zemlianika,* directorul spitalului), Mátyás Zsolt Imre *(Luca Lukici Hlopov,* directorul şcolii); Kiss Attila *(Stepan Uhovertov,* căpitan), Molnos András Csaba *(Piotr Ivanovici Dobcinski),* László Pecka Péter *(Piotr Ivanovici Bobcinski),* Kocsárdi Levente *(Ivan Kuzmici Spekin,* dirigintele poştei), Fall Ilona *(Anastasia Petrovna,* soacra), Tokai Andrea *(Anna Andreevna,* nevasta), Lörincz Rita *(Maria Antonovna,* fiica), Higyed Imre *(Mişka,* servitorul). Premiera: 18 martie, 2007.**

Oana STREZA şi Alexandru ŞTEFAN

De ce i-am împuşca pe bieţii cai?

Chris Simion este o tânără regizoare care realizează, cu consecvenţă, ceva anume în spectacolele sale: îşi alege un actor „forte" – un magnet puternic – şi, în rest, tineri. A mai făcut-o în montarea cu ***Un spectacol de teatru***, unde a avut-o în prim plan pe Adriana Trandafir.

În ***Şi caii se-mpuşcă, nu-i aşa?***, dramatizare după Horace McCoy, nici nu i-a fost greu să relaţioneze o astfel de prezenţă, având în vedere faptul că, ne-am obişnuit în ultima vreme, cu însufleţirea reciprocă dintre Maia Morgenstern şi Tudor Aaron Istodor. Ce naşte din pisică, felină se numeşte!

Pentru un text în care conflictul exterior este aproape insesizabil, montarea este relativ interesantă. Ar putea fi chiar bună, dacă nu ne-ar induce în eroare: începutul e brutal, adresându-se publicului direct, ca într-o splendidă improvizaţie de „american show", găzduit în scenografia minimală, dar spectaculoasă a Adinei Mastalier. Cupluri din viaţă se întrec, de fapt, într-un concurs al supravieţuirii, dar, treptat, ceea ce credeam a fi apropiere devine distanţă. Două zile de maraton dansant se termină mai repede decât fuseserăm preveniţi! Niciodată n-aş fi crezut că poate exista în teatru nevoia clasicilor de trăire a acţiunii în timp real! Consideram sugestia suficientă! Dar Chris Simion începe prin a ne convinge că în spectacolul ei nu există simboluri, apoi încheie două zile în două ore!

Spaţiul ales pentru reprezentaţie este unul al boemei bucureştene; foarte „cool", uşor „trendy", cu tente „spooky", terasa „La Motoare" este un loc în care lumea e invariabil veselă. Regula distracţiei nu poate fi încălcată şi, prin urmare, muzica şi zgomotul de pahare ciocnite de pe terasă au acoperit zăbava şi replicile actorilor. Cine să vorbească mai tare sau cine să vorbească mai încet, administratorul să decidă!

Actorii se simt bine jucând, deşi tinerii dau senzaţia că nu ştiu în fiecare clipă ce vor să facă; intenţia lor nu este clară. Voia întâmplării se lasă observată dincolo de relativul care ar putea să însemne naturaleţea unui concurs pestriţ, organizat ad-hoc. Ne va mira poate existenţa unui coregraf, în spatele unei asemenea mişcări browniene, pe alocuri vitalizată de prezenţa lui Toma Cuzin, care îşi etalează mobilitatea căutând cu plăcere reflectorul. Spre deosebire de acesta, Gabriel Fătu, uşor îngrozit de o eventuală agresiune a publicului în urma farselor stupide pe care le face la OTV, se mişcă cu zgârcenie undeva, în planul al treilea.

Reacţia publicului la Maia Morgenstern este garantată. Ea este o actriţă care ştie să seducă şi care îşi măsoară talentul prin uşurinţa cu care trece de toate pragurile diferitelor expresii, prin felul în care încarcă de energie spaţiul scenei şi creează punţi generoase către cei la care „tinereţea într'ale teatrului" îşi spune cuvântul.

Muzica este bună, dar crează un *staccato* în spectacol, contribuind la lipsa de unitate. Urechilor nu le sunt oferite momente de plăcere duse până la capăt. Astfel încât la final trăieşti senzaţia unei neîmpliniri: până la urmă de ce să-i împuşcăm pe bieţii cai?

Terasa „La Motoare", Bucureşti – Şi caii se împuşcă, nu-i aşa? **după Horace McCoy. Regia: Chris Simion. Scenografia: Adina Mastalier. Coregrafia: Carmen Coţofană. Cu: Maia Morgenstern, Antoaneta Cojocaru, Tudor Aaron Istodor, Ela Ionescu, Toma Cuzin, Gabriel Fătu, Carmen Lopăzan, Ioana de Hillerin, Mihai Marinescu. Data premierei: 10 octombrie 2007.**

Elisabeta POP

Despre oameni, ca niște bagaje cu bombe

Regizorul Claudiu Goga nu se află la prima colaborare cu trupa orădeană şi se vede treaba că atât direcției cât şi trupei le face plăcere să colaboreze în continuare cu el: e bine, pentru că, iată, cunoscând temeinic trupa, propunerile sale sunt din ce în ce mai potrivite cu „calibrul" acesteia , iar rezultatele sunt pe măsură. Spectacolul său cu piesa acestor foarte talentați scriitori tineri siberieni este, o spunem de la început, unul foarte serios , o reuşită artistică certă. La ea au contribuit, deopotrivă, textul extrem de actual, structura originală şi surprinzătoare a piesei, încărcătura dramatică fără strop de „făcătură" cu pretenții estetice, fără pic de falsitate, de „aranjament",dar şi lectura echilibrată, în cheie potrivită, a regizorului, cadrul simplu şi sugestiv al scenografiei (Ramona Ingrid Macarie) şi, nu în ultimul rând, interpretarea actoricească, în ton cu textul şi mai ales cu subtextul piesei, îndrumarea spre firescul artistic, elaborat, datorându-se, de fapt, tot regizorului.

Cu toate că titlul, ***Terorism*** – aparent un anunț dintr-un ziar – îți dă frisoane şi nu este chiar ceva spre care publicul să se îndrepte fără rezerve, sala (de fapt, scena, fiindcă sala a intrat în reparații capitale şi se joacă cu publicul pe scenă) a fost plină , semn că spectatorii se mai şi informează şi nu confundă realitatea cu actul artistic. Mai mult, la final au aplaudat mult şi cu vizibilă stimă pentru munca şi dăruirea actorilor.

Spectacolul începe cu luminarea unui panou uriaş, de pe care te privesc zeci de chipuri de oameni obişnuiți, femei şi bărbați, posibil oricând, nu-i aşa, să fie victimele unui act terorist, sau, cine ştie, poate chiar atraşi spre acte teroriste. Fiindcă, aşa cum ne îndeamnă să citim piesa cei doi frați , autorii ruşi, nu doar de acel TERORISM despre care aflăm destul de des e vorba, ci despre ...terorismele cele mai variate de care are parte omul modern : teroare şi frică din cauza unor şefi incompetenți şi exigenți doar cât să ascundă propriile lor neputințe şi incapacitatea de a comunica omeneşte cu subalternii, teroarea propriului trup care solicită hrană, somn şi amor adulterin uneori, teroarea geloziei, teroarea şi spaima gândului că rămâi pe drumuri la bătrânețe, frica de viitor, spaima că esti nevoit să înfrunți ororile unui război, a unui posibil atac, a ravagiilor naturii dezlănțuite, spaima de cutremure sau de tsunami, de nebunia unui maniac, teama că nu vei ajunge niciodată la destinație cu un avion care, dacă nu va fi deturnat, ar putea oricând lua foc, teama de ziua de mâine, nesigură, teama de hoți, de tâlharii care pot oricând să te ucidă pentru puțina ta agoniseală, teama celor bogați că n-au destul şi a celor săraci că n-au nimic, frica de a cunoaşte oameni noi, necunoscuți, de a sta de vorbă cu vecinii pe care nu-i ştii bine, în fine, teroarea gândului că se apropie sfârşitul lumii, etc., etc

Spectacolul semnat de Goga la Oradea este, cred eu, în deplină armonie cu textul piesei; nimic didactic, nimic ostentativ, nimeni nu dă nici lecții, nici sfaturi cum ar fi bine să... E vorba cred eu, de aceeaşi generație, din care fac parte şi autorii şi regizorul, o generație uşor cinică, extrem de realistă, fără visătorii inutile sau false solidarizări lăcrămoase: spectacolul comunică dens, cu emoții în surdină, fapte şi întâmplări din imediata noastră apropiere, lăsându-te pe tine, spectator, să-ți pui la bătaie propriile păreri şi să tragi singur concluziile...

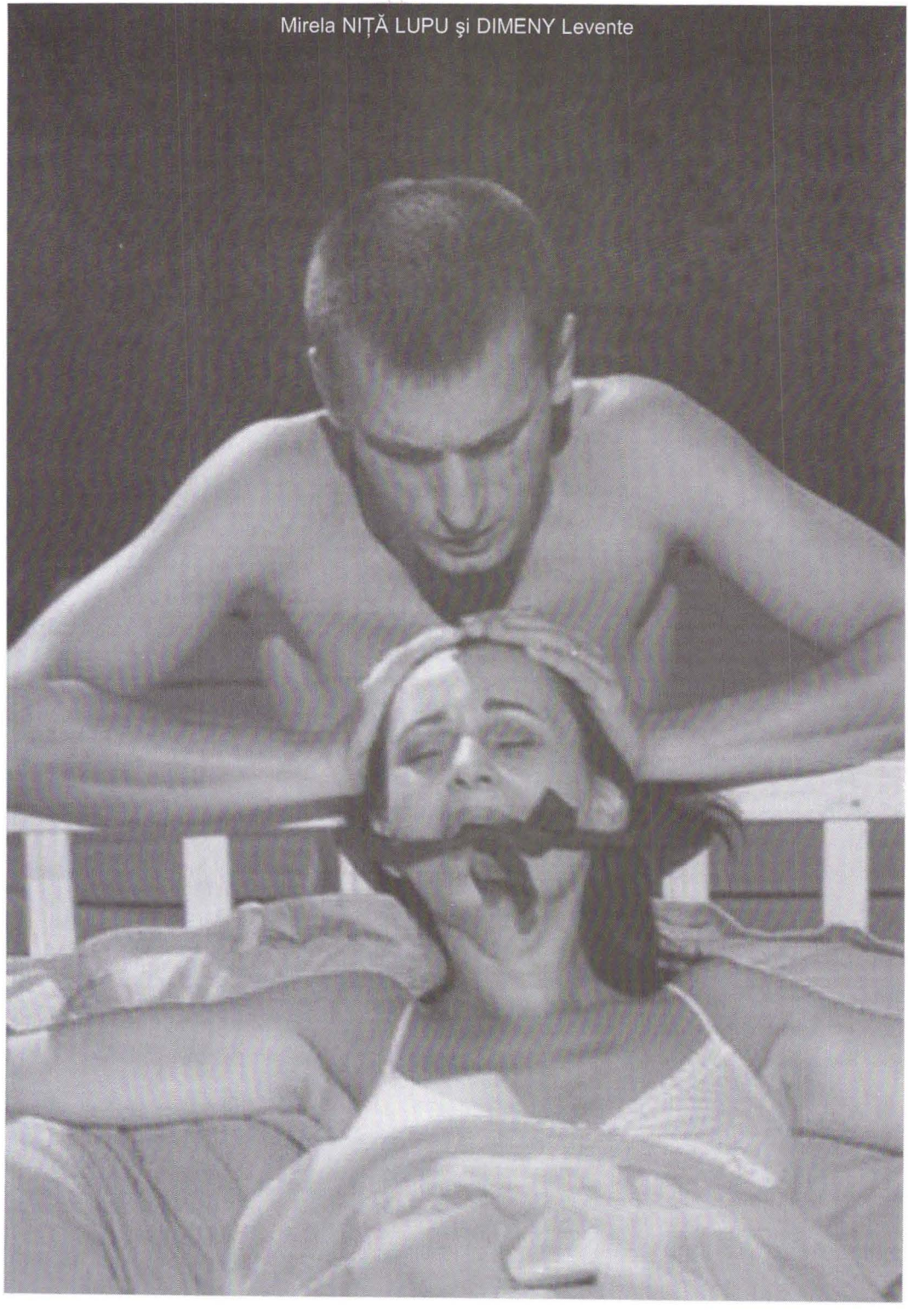
Iar actorii, toți, cu două excepții, tineri, au înțeles perfect ce stil, ce manieră de joc se potrivește acestui gen special de teatru. Regizorul a rămas printre puținii artiști care știu într-adevăr să lucreze cu actorul pe text și pe relație, urmărind atent, cu maximă rigoare și control permanent, fiecare nuanță, fiecare detaliu. Așa se face că asistăm la o poveste rostită aparent simplu, dar în fond extrem de elaborat, care conține, dincolo de înșiruirea, ca mărgelele pe ață, a întâmplărilor, o tensiune și o gradație a energiei negative, aproape sufocantă. Efectul este extraordinar, cathartic și nu numai...

Cele șase mici scene, numite impropriu de către autori acte, se desfășoară aparent fără nicio legătură între ele, dar, la final, asiști , tu privitor, la îmbucarea lor perfectă, ca la un joc de puzzle sau la unul cu cuburi, în care fiecare piesă e la locul potrivit. Reacția în lanț care se produce prin acumulări succesive este copleșitoare, iar efectul este, surprinzător, egal cu al unei bombe gata să explodeze. „Încărcătura" emoțională a interpreților se transmite treptat spectatorilor, iar în final, efectul este al unei iminente explozii. Interesant, eu una bănuiesc chiar că autorii au intenționat să ne comunice chiar acest lucru: nimic nu este întâmplător din tot ce se petrece cu noi și în preajma noastră, așa că, atenție!, conexiunile ulterioare pot să ne coste...

Așadar, prin cele șase scene intrăm în contact cu toate personajele piesei: cu funcționarul șef care pleacă în delegație sau în vreo escapadă amoroasă cu avionul ce nu decolează la vreme, fiindcă în aeroport s-au găsit niște bagaje suspecte, cu soția lui care se întâlnește cu un amant la ea acasă, cu echipele specializate pentru misiuni periculoase (dezamorsări de bombe, atacuri chimice teroriste, dezastre de tot felul), cu slujbașii stresați din biroul de unde plecase funcționarul sau directorul, nu contează ce este, cu femeile bătrâne care își fugăresc nepoțelul zburdalnic pe scări, fiindcă sună pe la ușile apartamentelor, deranjând vecinii... Dar cum vorbesc cele două băbuțe pașnice despre crime puse la cale cu sânge rece, asta chiar îți dă fiori... Aparent, de fapt toate aceste întâmplări, care se petrec sub ochii noștri, pot părea obișnuite, chiar banale, dar în final, odată cu producerea dezastrului, se încheagă o legătură tulburătoare între ele. De unde poți deduce că n-ai voie să treci indiferent și nepăsător pe lângă semeni, pe lângă viețile lor. Iar comentariul ironic, răutăcios, chiar batjocoritor pe care-l fac cei doi Pasageri sadici, îmboldindu-l pe Funcționar, devin parcă niște abstracțiuni, par propriile lui coșmaruri, propriile lui remușcări și ele duc, e limpede, spre teatrul absurdului

Trăim într-o lume periculoasă, pândiți la tot pasul de inimaginabile primejdii, par a ne spune atât autorii, cât și regizorul, așa că trebuie să fim permanent treji, cu ochii larg deschiși, cu simțurile în alertă, gata să acționăm, să prevenim, să ne salvăm. Și chiar acest lucru ne va ține într-o insuportabilă tensiune, de permanentă neliniște, ne va consuma și ne va stresa, fără nicio îndoială. Dumnezeu ne e martor că și noi, românii, probabil ca ei, ruși, asistăm zilnic la tot felul de fapte și întâmplări reprobabile, unele de-a dreptul înspăimântătoare, de care nu ne feresc știrile zilnice, cum sunt cea cu pisica pe care nu de mult niște adolescenți buzoieni au bătut-o și au chinuit-o cu un sadism de neînchipuit, până au omorât-o. Ca să nu mai vorbim de nou-născuții aruncați la ghenă, de crimele sadice, etc. Cât despre atacurile ca acela din școala rusească, de la Teatrul de revistă rus, sau cel al turnurilor gemene americane, de la 11 septembrie 2001, ce să mai vorbim?

Cauzele pot fi căutate desigur și în existența cromozomului Y supranumerar, cum spun specialiștii, dar și în factorii sociali determinanți – sărăcia, alcoolul,



Mirela NIȚĂ LUPU şi DIMENY Levente

drogurile, carențele educative,etc. Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Vladimir Yankelevitch, cauza pentru care oamenii se înrăiesc în acest timp este, în primul şi în primul rând, absența iubirii. Frumos spus...

În spectacolul orădean, regizorul a pretins actorilor o vorbire cumva mai specială, neobişnuită. Toți ridică tonul, vorbesc tare, sacadat, maşinal, de parcă în ei se produce un lung proces de robotizare.Sau pur şi simplu de dezumanizare.

Actorii, se vede, au înțeles foarte bine ce joacă şi sunt parcă, aproape pe tot parcursul spectacolului, conectați la un angrenaj gata să explodeze.

Daniel Vulcu joacă nuanțat, trecând cu uşurință de la stări de nedumerire şi indignare, la uimire şi apoi la disperare şi remuşcări. El începe şi sfârşeşte spectacolul, încheind un cerc ce părea că se îndreaptă iremediabil spre infinit...Plângând în hohote, el încearcă să-şi umanizeze cât de cât personajul; o face cu talent , ferindu-l astfel de ridicol.

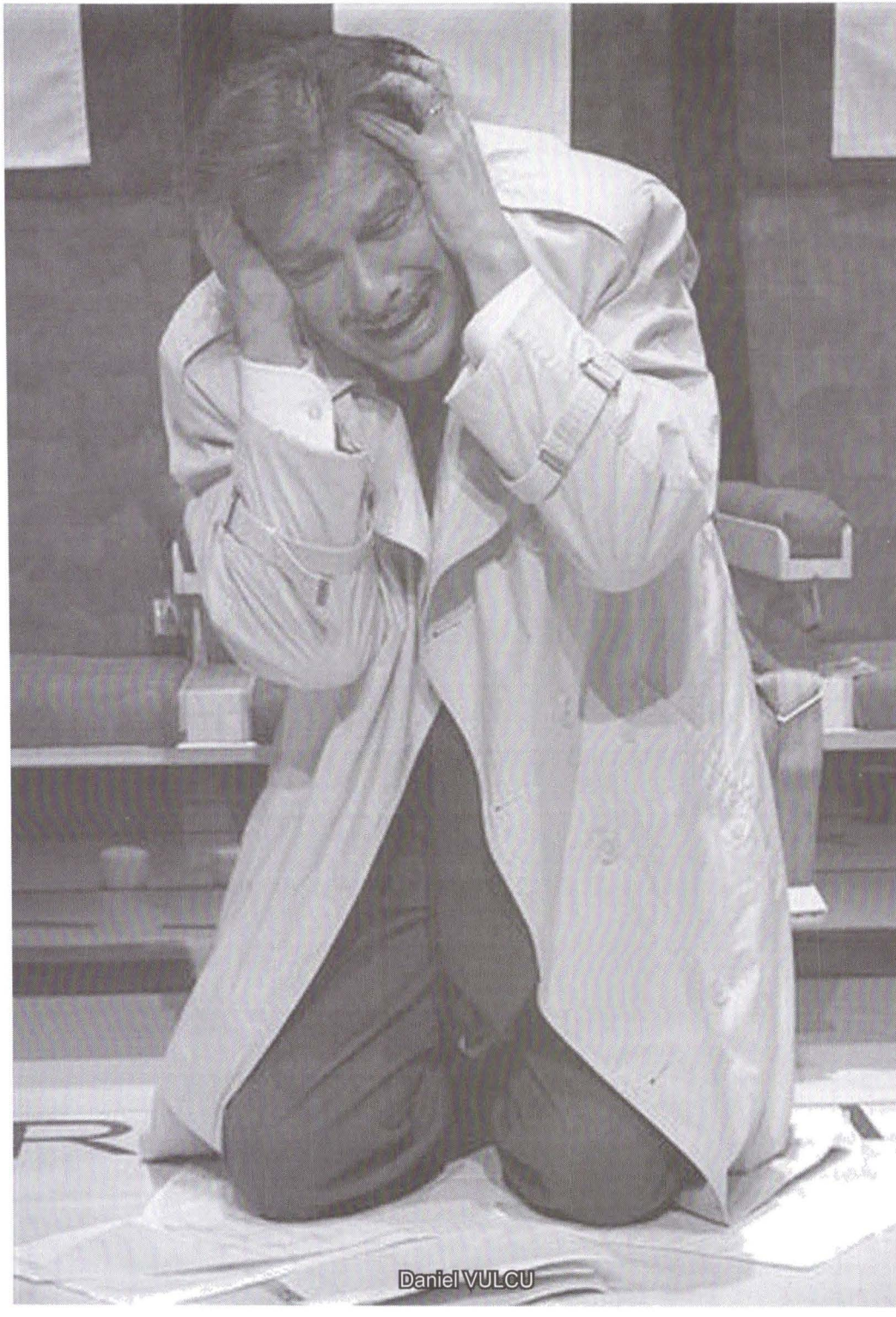
Aş remarca apoi una dintre cele mai reuşite scene, anume cea cu echipa tinerilor militari a căror misiune este să fie mereu acolo unde se anunță pericolul: dezamorsează bombe, descind în locurile unde s-au produs atacuri chimice, la incendiile provocate, la explozii, la atentate de tot felul... Scena dură, cu oribile bătăi – exerciții de pregătire profesională, este convingător rezolvată de actorii Pavel Sârghi, Andrian Locovei, Sorin Ionescu şi Ciprian Ciuciu.Fiecare dintre ei ascunde o traumă psihică, un complex. În rolul colonelului , un şef cu probleme, cu o labilitate psihică evidentă, Emil Sauciuc se află la unul dintre cele mai bune roluri jucate în ultimul timp. Deşi de mică întindere, acest rol îi pune excelent în valoare, capacitatea de concentrare , inteligența creativă, el reuşind să fie o prezență greu de uitat.

Bune au fost şi cele două interprete ale bătrânelor din parc, actrițele Mariana Vasile şi Suzana Macovei găsind tonul firesc,un cotidian ceva mai aparte.Ele au dozat cu inteligență informațiile extrem de importante în trama piesei, nefiind tentate să trădeze, în niciun fel, întocmai ca într-o piesă polițistă, nimic din ceea ce trebuia să rămână surpriza finală.

Un joc elegant şi subtil am remarcat apoi la actrița Angela Tanko, secondată divers şi convingător de actrițele interprete ale rolurilor funcționarelor din biroul cu pricina (scena III). Adela Lazăr – temperament exploziv, Ioana Dragoş Gajdo – blocaj emoțional jucat subtil, Lucia Rogoz – siguranță mascată bine dozată. Cei trei bărbați din respectiva scenă : Sebastian Lupu – afişând un şef limitat şi incapabil de vreo apropiere de subalternii săi, joacă vizibil distanțat de personaj, observându-l cumva din exterior; Şerban Borda compune un funcționar-clovn din gesturi puține, creionează o identitate originală,reuşind să-i confere personajului o binevenită undă de tristețe.

Ion Abrudan, decanul de vârstă al trupei, este o apariție meteorică, un personaj paşnic, surd şi la propriu şi la figurat, neinteresat adică în mod real de ce se petrece în jurul său, eternul nedumerit; din scena respectivă însă, nu se prea înțelege cine este el, de fapt. Citind piesa, eu una am aflat, dar nu sunt convinsă că publicul a înțeles şi el... Actorul însă îşi creionează bine apariția, dar replici lămuritoare nu şi-a putut scrie.

Petre Ghimbăşan şi Alexandru Rusu interpretează două roluri dificile, ei părând doi pasageri obişnuiți, dar întruchipând totodată şi două abstracțiuni, coşmarurile şi remuşcările personajului principal, cel care declanşează suita dezastrelor. O fac bine, completându-se permanent şi lăsând o portiță spre ambiguitate, atât de necesară într-o astfel de piesă...


Daniel VULCU

Mariana VASILE şi Suzana MACOVEI

În rolurile celor doi amanți, scenă ingrată, oarecum, fiindcă ei se află foarte aproape de public, Mirela Niță joacă echilibrat, neîncercând nici să supraliciteze momentele de dragoste sau de spaimă, dar nici să le mascheze. Dimeny Levente, cu un simpatic accent străin, se descurcă bine, afişând un jemanfişism specific tineretului. Cuplul lor reprezintă, în mic, o întreagă generație...

Mai joacă în spectacol, cu maximă fidelitate , tânăra actriță Mihaela Gherdan (stewardesa) şi micuțul Tihamar Macovei(copilul).

Scenografa nu şi-a îmbrăcat personajele cu costume speciale,dimpotrivă, îmbrăcămintea lor trădează identități uşor de găsit pe stradă sau chiar în sala de spectacol, ceea ce dă un plus de actualizare neforțată poveştii care ni se spune...

Spectacolul TERORISM este, cred eu, un pariu câştigat.Un început de stagiune bun, promițător.

Homer spune undeva în *Odiseea* că zeii urzesc nefericiri pentru ca generațiile viitoare să aibă ce cânta... Mai târziu, Mallarmé scria ceva asemănător... Noi l-am putea parafraza spunând că „lumea cu tot răul din ea există pentru a ajunge într-o piesă de teatru şi apoi într-un spectacol, justificând estetic răul." Oare chiar aşa să fie?

Teatrul de Stat Oradea, Trupa „Iosif Vulcan" – Terorism **de Oleg şi Vladimir Presniakov. Traducerea: Maria Dinescu. Regia artistică: Claudiu Goga. Scenografia: Ramona Ingrid Macarie. Cu: Andrian Locovei, Daniel Vulcu, Alexandru Rusu, Petre Ghimbăşan, Dimeny Levente, Mirela Niță, Ioana Dragoş Gajdo, Sebastian Lupu, Lucia Rogoz, Angela Tanko, Adela Lazăr, Şerban Borda, Ion Abrudan, Suzana Macovei, Mariana Vasile, Tihamer Macovei, Pavel Sârghi, Sorin Ionescu, Ciprian Ciuciu, Emil Sauciuc, Mihaela Gherdan. Data premierei: 20 sept. 2007.**

Ştefan OPREA

Şotron pentru oamenii mari

Rareori mi s-a întâmplat ca un spectacol de teatru să-mi sugereze atât de intime racorduri cu cinematograful. Sub umbrela acestei idei, m-am suspectat mai întâi de „deformaţie profesională". Urmărind spectacolul *secvenţial* al lui Radu Afrim, admiram în acelaşi timp *montajul* lui impecabil, ca într-un film semnat de un maestru. Primul nume, care s-a rostit singur, fără voia mea, a fost cel al lui Lars von Trier. Oraşul acestuia („Dogville"), desenat pe asfalt, cu străzi, intersecţii, sensuri giratorii, treceri de pietoni şi interioare deschise – un fel de „şotron" pentru oamenii mari – se înfăţişa spectatorului, de la prima privire, ca un loc dramatic pentru piesa lui Petr Zelenka ***Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele***. Cinci spaţii diferite se conturau pe scândura scenei – pătrate sau dreptunghiuri, cu destinaţie de habitat pentru personaje. Între ele, străzi, cu semnele de circulaţie specifice. Ave, Lars von Trier!

Şi tot la nişte filme m-a dus gândul şi în legătură cu ideile şi unele personaje ale piesei. Nu la filmul lui Petr Zelenka (*Wrong Side Up*), realizat după aceeaşi piesă, în 2005, ci la ale unor regizori cehi celebri, precum Milos Forman (*Dragostea unei blonde*) şi Jiři Menzel (*Trenuri strict supravegheate*); de la ele provin modelele dramaturgului şi chiar mai dincolo, din romanele lui Bohumil Hrabal (unul dintre ele stând la baza filmului lui Menzel): acelaşi simţ al observaţiei binevoitoare, acelaşi umanism trist şi cald, acelaşi umor dulce-amărui, ca să nu mai vorbesc despre evidenta înrudire dintre Petr, personajul central al piesei, şi Milo din *Trenuri strict supravegheate*. Ambii ilustrează tema educaţiei sentimentale a tinerilor, ambii sunt sensibili şi timizi, ambii visează la o fată care se află foarte aproape de ei, dar ceva îi împiedică să-şi împlinească iubirea.

Milo îşi ratează visul din cauza nervozităţii excesive, în timp ce Petr parcă se teme de dragostea fetei, timiditatea îl paralizează. Milo are ca model un coleg mai în vârstă, un afemeiet, şi ar vrea să aibă succesele acestuia; Petr e tulburat în visurile lui de un unchi (Pată), la fel de însingurat ca şi el şi care îşi rezolvă apetitul sexual folosindu-se de obiectele din cameră (o chiuvetă, un aspirator!), până ce îşi găseşte o parteneră contra cost. Petr urmăreşte evoluţia unchiului şi ascultă lecţiile lui de viaţă, dar acestea mai mult îl sperie decât îl stimulează; se închide şi mai mult în singurătatea şi timiditatea lui. De la un punct însă evoluţiile lui Milo şi Petr se despart. Primul îşi asumă un destin tragic, implicându-se în mişcarea de rezistenţă cehă (acţiunea filmului lui Menzel se petrece în Al Doilea Război Mondial), iar celălalt rămâne „nerezolvat" – doar o speranţă de schimbare ne este sugerată în final prin flaconul de sânge pe care îl primeşte de la mama lui (obsedată şi simbolică donatoare de sânge, trăind cu speranţa că-şi poate salva semenii).

Ca şi filmul lui Menzel, piesa lui Zelenka îmbină ingenios comedia şi farsa, erotismul şi satira, naturalismul şi absurdul existenţei.

Dar ziceam că dramaturgul preia modele de tonalităţi şi personaje şi din filmul lui Forman şi, în general, din specificul „noului val" al cinematografiei cehe din anii '60: demi(s)tificarea structurilor cotidianului, cenuşiul existenţei, condiţia anodină a omului de rând, fără însuşiri deosebite. Personajul central e, de data aceasta, o

Cezar ANTAL si Coca BLOOS

fată, Andulka, visând şi ea, ca şi Petr, la dragoste, dar fără să ajungă la împlinirea visului. Poate nu întâmplător Zelenka aduce în piesa lui o fată blondă, Johanna, semănând (în atitudine şi aspiraţii) cu Andulka lui Forman. Strădaniile ei de a-l convinge pe Petr că dragostea e frumoasă se loveşte mereu de timiditatea tânărului. Ca şi filmul lui Forman, piesa lui Zelenka nu oferă soluţii, ci rămâne o interogaţie asupra propriilor noastre sentimente.

Am făcut aceste legături nu pentru a diminua în vreun fel meritele dramaturgului şi ale piesei sale, ci, dimpotrivă, pentru a arăta că tânărul scriitor (ei, nu chiar tânăr, are 40 de ani!) este un continuator – cu suficiente note de originalitate – al celor mai bune tradiţii din literatura şi din cinematografia cehă. El aşază motivele împrumutate într-un context social şi uman cu totul diferit de al înaintaşilor. Acţiunea piesei lui – *Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele* – se petrece după revoluţia de catifea din Cehoslovacia şi ne prezintă o lume complet derutată, dezumanizată, purtând sechelele vechii orânduiri. Toate personajele par a proveni dintr-un organism social bolnav şi niciun tratament nu mai e posibil pentru ele. Tatăl lui Petr, fost comentator al jurnalelor de actualităţi din perioada comunistă, e cel mai reprezentativ în acest sens: o apatie letală e starea lui dominantă; tăcut, cuminte, izolat de lume, el nu mai ştie să spună decât citate politice din vechile jurnale; e cel mai tragic personaj al piesei – un exemplu caracteristic de dezumanizare ca efect al ideologizării.

Deşi îşi priveşte cu simpatie personajele, Zelenka nu-i deloc amabil cu ele: le dezvăluie egoismul, lenea, meschinăria, laşitatea, vulgaritatea – a se vedea mai

ales cuplul Georges–Alice, el „compozitor" de muzică de lift (!), ea întreținută vulgară şi nimfomană.

Din toată această „materie dramatică", foarte ofertantă, Radu Afrim a făcut un spectacol coerent şi abisal, în care drama existențelor e conținută, învelită ingenios în umor amar. O riguroasă organizare a mişcării (care te poate face să crezi că regizorul a realizat acest spectacol doar de dragul mişcării şi al valorificării – prin ea – a spațiilor de joc), o descifrare minuțioasă a psihologiilor şi relațiilor şi, peste toate, un control aproape draconic asupra jocului actorilor (cu care se vede că a lucrat până la împlinirea celor mai semnificative nuanțe) au ca rezultat un act scenic viu şi antrenant, care îți solicită zâmbetul dulce-amărui în timpul vizionării, dar care te urmăreşte cu întrebări grave *după*... Eventualele monotonii care ar fi fost posibil să amenințe uneori cursul acțiunii sunt evitate prin foarte plăcute momente muzicale pe care actorii (în special Cezar Antal – voce şi pian) le execută excelent.

Distribuția e dominată de Cezar Antal, interpretul rolului principal (*Petr*). Principal pentru că asupra lui se exercită întreaga demonstrație a piesei, dar şi pentru că el este liantul dintre celelalte personaje. Actorul face – a câta oară în ultimii trei-patru ani? – dovada unor calități deosebite, a înzestrării speciale pentru comedie, a capacității de a-şi asuma psihologii diverse şi de a le da expresie printr-o mişcare şi o gestică cu totul originale.

A spune că distribuția e dominată de acesta când în scenă se află doi „veterani" de talia Cocăi Bloos şi a lui Constantin Cojocaru poate părea o prea mare îndrăzneală. Sper însă că am motivat. Iar despre cei doi minunați actori – reveniți la Piatra-Neamț pentru acest spectacol – am rezervat calificativul *excepționali*. Personajele lor sunt adevărate bijuterii dramatice şi, alături de ei, ceilalți actori prind adevărate aripi pentru un zbor înalt.

Caietul de sală al spectacolului, bine informat şi frumos ilustrat, realizat de secretariatul literar (Genția Ionescu) se deschide cu câteva „avertismente" către spectator. Nu ştim ale cui sunt – ale autorului?, ale regizorului? ale secretarului literar? – întrucât nu sunt semnate. Ele îi sunt însă de folos spectatorului, avertizându-l că vom vedea o piesă şi un spectacol „despre singurătate, fixații, altruism, teamă; despre vecinătate, obişnuință, dragoste şi diferite obiceiuri personalizate/adaptate ce descind din acestea; despre simplitate, fetiş, existență şi congruența celor mai ciudate întâmplări; despre firesc, oameni şi neputința de provocare a gestului; despre comunicare sau nu, percepție, frustrare şi imposibilitatea de gestionare a obsesiilor; despre identitate, fobii, disperare şi posibilități de acțiune; despre comunism şi modalitățile de ambalare a produselor de larg consum". Dacă te întrebi cum se poate ca atâtea probleme să fie tratate într-o singură lucrare, e greu să dai un răspuns. Şi totuşi, piesa lui Zelenka şi spectacolul lui Afrim ni-l oferă; şi încă foarte convingător.

Teatrul Tineretului Piatra-Neamț – Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele **de Petr Zelenka. Traducerea: Gabriela David. Un spectacol de Radu Afrim. Scenografia: Mihai Păcurar. Design sonor: Radu Afrim. Distribuția: Coca Bloos (*Tanti Hanek*), Cezar Antal (*Petr*), Constantin Cojocaru (*Pată*), Tudor Tăbăcaru (*David Hanek*), Nora Covali (*Johanna*), Dragoş Ionescu (*Sylvia*), Florin Mircea jr. (*Georges*), Ecaterina Hâțu (*Alice*), Cătălina Ieşanu (*Ana*), Irina Ivan (*Eva*), Dan Grigoraş (*Alan*). Data premierei: 23 septembrie 2007.**

Raluca TULBURE

„Stafia" de la Bacău

Un telefon neaşteptat primit de la Teatrul de animaţie din Bacău, o invitaţie lansată scurt, convingător şi fără drept de apel m-a făcut să mă urc în tren şi să pornesc spre oraşul lui Bacovia. M-am bucurat, pentru că se întâmplă destul de rar, mai ales din motive ce nu ţin de voinţa mea, să ajung la vreun spectacol prezentat pe teren propriu de o trupă de păpuşi. Există câteva festivaluri anuale, importante, la Cluj-Napoca, Alba Iulia, Galaţi şi Bucureşti şi periodic la Arad şi Sibiu, ele fiind singurele ocazii când se poate face o evaluare, de multe ori subiectivă, a stării teatrelor de animaţie. La festivalurile mai sus-menţionate, participă de regulă aceleaşi teatre, dintre cele mai active pe plan naţional, selecţia lor fiind condiţionată de calitate, dar şi de numărul de persoane, de distanţă, de lipsa mijloacelor proprii de transport sau pur şi simplu de lipsa de interes a unor trupe faţă de un festival sau altul, de programul încărcat de deplasări în interiorul judeţului din care fac parte respectivele teatre.

Problemele teatrelor din provincie sunt uneori greu de imaginat. Sedii retrocedate, spaţii de joc improprii pentru spectacolul de animaţie, bugete minime, colective „decimate" din varii motive, administraţie comună cu teatrele dramatice (nu peste tot), lipsa de înţelegere colegială, dar, în ciuda tuturor acestor „vicisitudini", mai mult sau mai puţin democratice, există teatre de animaţie care înfruntă cu stoicism orice barieră şi ies la liman.

La Bacău m-a impresionat în primul rând bucuria şi entuziasmul gazdelor, dornice de a arăta că, în ciuda emoţiilor inerente unei premiere, a oboselii acumulate, se poate găsi timp de un pahar de vorbă. Gongul inaugural al stagiunii a fost dat de ***Stafia familiei Canterville*** după Oscar Wilde, regia fiind semnată de Marius Rogojinschi.

Scrisă în 1887, povestirea s-a bucurat de o mare popularitate, fiind ecranizată (în 1944, cu Charles Laughton, în rol principal), transpusă pe muzică (de compozitorul rus Aleksandr Knafel), adaptată pentru televiziune (1974, cu David Niven în rolul stafiei; 1986, cu Alisa Milano şi Sir John Gielgud; 1996, cu Patrick Steward). Versiunea lui Marius Rogojinschi are conotaţii contemporane (vezi costumele „povestitorilor", ale păpuşilor, muzica), deşi acţiunea iniţială se petrece în alt timp. Oscar Wilde satirizează cu fineţe frivolitatea, snobismul, „fiţele" înaltei societăţi reprezentată de Hiram Otis, ambasadorul american care, călătorind în Anglia cu soţia şi cei trei copii, se stabileşte într-un castel ce a aparţinut familiei de Canterville, bântuit de o stafie. Copiilor nu le este teamă de stafie, pentru că, în general, în inocenţa lor, ei nu se sperie de nimeni şi de nimic. Cei doi băieţi gemeni sunt puşi pe glume, pe şotii, sunt neastâmpăraţi, alintaţi şi caută permanent nod în papură bietei stafii. Fata familiei Otis, Virginia, este singura care mai crede în poveşti, are grijă de stafie, îi arată ce înseamnă dragostea, înţelegerea, făcând-o nemuritoare, aşa cum, de fapt, sunt poveştile, cu tot „atacul" informatic şi al jocurilor pe calculator. „Stafia" de la Bacău este umană, deloc înfricoşătoare.

Marius Rogojinschi, actor de meserie, director al Teatrului „Vasilache" din Botoşani, crescut printre păpuşari, de la care a descoperit „iubirea şi fericirea de a exista", a gândit spectacolul în cheie parodică. I-a imprimat un ritm alert pe alocuri (alteori, secvențele „povestitorilor „ sunt prea lungi) a creat situații hazlii. Decorul conceput de Gelu Râşca este sugestiv, funcțional, păpuşile sunt expresive, chiar haioase (gemenii), efectele scenice folosite cu măsură. Actorii Sorina Moian, Cristi Bratu, Alice Volbea, Andreea Sandu, Mihaela Murafu, Liliana Isbândă, Mihaela Popa s-au descurcat excelent într-un spectacol care-i solicită, dansând (foarte bun momentul cu „moroii"), cântând şi mânuind, totul „live" (se ştie că multe spectacole de animație sunt integral sau parțial înregistrate pe bandă).

Am rămas cu nostalgia oraşului, cu entuziasmul debordant al Andreei Sandu, directorul adjunct al teatrului de animație, cu amintirile depănate cu Elena Solomon, păpuşăreasă cu state vechi şi am plecat strângând în brațe „stafia" în miniatură pe care am prinit-o la despărțire şi care nu cred că mă va bântui pentru că este extrem de drăguță.

Teatrul municipal Bacovia/ Teatrul de animație Bacău – Stafia familiei Canterville **de Oscar Wilde. Regia, adaptare text şi ilustrația muzicală: Marius Rogojinschi. Asistent regie: Sorina Moian. Scenografie:Gelu Raşca. Cu: Sorina Moian, Cristi Bratu, Alice Volbea, Andreea Sandu, Mihaela Murafu, Liliana Isbândă, Mihaela Popa. Data premierei: 9 septembrie 2007.**

Constantin PARASCHIVESCU

TEATRU TV

Clipe de teatru TV

La sfârşitul lunii august, Mircea Vasilescu scria în *Dilema veche* la rubrica „Dilema veche vă recomandă": „Teatrul TV, reluat, de curând, la TVR 1, în fiecare joi. O să ziceţi că sunt nostalgic pentru că se (re) transmit spectacole «clasice» din vremea adolescenţei mele [...] Sunt... Şi recomand de asemenea televiziunii publice să ţină sus ştacheta spectacolelor (re) transmise". Dânsul mai roagă *frumos* să se caute prin arhivă *Mincinosul* de Goldoni, cu Florian Pittiş şi Ion Caramitru, „tineri şi în mare formă" („Dilema veche", nr. 185, 23–29 august 2007, pag. 14). Nu ştim câţi ani are domnul Vasilescu, dar cu nostalgia spectacolelor clasice din vremea adolescenţei sale, e, fireşte, în plină maturitate şi a prins perioada fastă din istoria culturală a televiziunii, când şi Teatrul TV era săptămânal în grilă şi încă nu plătea prea mare tribut aberaţiilor ideologice.

Iniţiativa de a (re) transmite în fiecare joi spectacole înregistrate de TVR în perioada amintită şi altele preluate mai de curând din ţară, pe programul unu, în aşa-zisa stagiune estivală, e întru totul binevenită. Nu numai pentru cei cu nostalgii ca domnul Vasilescu, ci şi pentru cei tineri care nu i-au văzut jucând şi au astfel posibilitatea să-i cunoască şi să le aprecieze profesionalismul artistic. A început cu în 5 iulie cu *Nepotu'* de Adrian Lustig de la Teatrul de Comedie (veritabil recital actoricesc al Tamarei Buciuceanu-Botez), a continuat cu spectacolul lui Vlad Mugur de la Teatrul Naţional Craiova *Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni, cu *Balul* de la Teatrul Naţional Sibiu în versiunea scenică a Mihaelei Michailov şi a lui Radu-Alexandru Nica (ingenioasă îmbinare expresivă muzical-coregrafică). Apoi, două nostime reluări din zestrea proprie, *Nebunia lui Pantalone* pe texte din *Commedia dell'arte*, în regia lui Alexandru Tatos (1971) şi *Minunata pantofăreasă* de Federico García Lorca, realizată de Petre Sava Băleanu (tot în 1971), cu temperamentala Coca Andronescu şi mucalitul ei partener Mihai Fotino. Din nou, un spectacol preluat, încununarea carierei unui actor de o tulburătoare complexitate dramatică, Constantin Raţchi, în ultimul său rol pe scena Teatrului Naţional Bucureşti, Hagi Tudose din piesa lui Delavrancea. Încă două celebre montări ale televiziunii, una cu *Pescăruşul* de Cehov (1974), „remarcabilă întâlnire cu harul regretatului regizor Petre Sava Băleanu" (cum o recomandă prezentarea unui supliment TV), alta cu versiunea de platou a molièrescului *Doctor fără voie* regizată de Cornel Popa (1975), cu Amza Pellea în ipostaza comică inedită de păcălici fortuit. În fine, *Marlene* de Pam Gems, spectacolul Cătălinei Buzoianu de la Teatrul de Comedie cu eclatanta Emilia Popescu în rolul principal. Ar mai fi fost în proiect o montare proprie a comediei lui Caragiale *D-ale carnavalului* (regia Dominic Dembinski) şi unul dintre cele două spectacole de Mihai Măniuţiu, *Electra* de la Oradea sau *Ecleziastul* de la Sibiu, care nu s-a mai difuzat din cauza unor decalări de program.

Toate aceste memorabile realizări au fost precedate, sub genericul „Clipe de teatru, clipe de viaţă", de câte o scurtă prezentare a criticului George Banu, filmat în ambianţa capitalei culturale europene din acest an, Sibiul. „Spectacolele dispar, oamenii mor", ne aminteşte el – şi cu emoţie îi vedem pe Amza Pellea, Coca Andronescu, Gina Patrichi, Octavian Cotescu, Constantin Raţchi, Florian Pittiş, în inegalabilele lor evoluţii artistice. „Dar televiziunea – spune distinsul teatrolog – salvează uneori aceste întâlniri de excepţie între mari actori şi piese celebre". E adevărat. Şi înlesneşte, adăugăm noi, unui public din toate zonele ţării vizionarea unor spectacole la care nu are, prin forţa împrejurărilor, acces. Redacţia Teatru TV s-a desfiinţat, dar oricum s-ar numi nucleul interesat şi pasionat de problemă, factorii de decizie ar avea de luat serios aminte la sublinierea profesorului de la Sorbona: „A prezenta teatrul la televiziune *e un act de cultură*"!

Luminița VARTOLOMEI

OPERA

Genii în oglindă

Cu regretul că Anatol Vieru n-a mai apucat să vadă reprezentată ultima sa operă şi nici măcar s-o audă cântată (deşi au trecut trei ani de la încheierea partiturii şi până la dispariția autorului ei...) şi cu bucuria că această lucrare a văzut luminile rampei cel puțin acum (la doisprezece ani de când există în patrimoniul componistic românesc), iubitorii artei contemporane au umplut sala Operetei, renunțând (spre cinstea lor!) la cealaltă atracție de *acelaşi* gen a Festivalului „Enescu" (*Povestea soldatului* de Igor Stravinski), programată la *aceeaşi* oră şi în *aceeaşi* clădire a Teatrului Național...

Aceia dintre spectatori, care nu cunoşteau nici înregistrarea integrală realizată acum şapte ani de către Radiodifuziunea Română şi nici selecțiunile prezentate în concertul de anul trecut al Universității Naționale de Muzică din Bucureşti, trebuie să fi fost suficient de captivați de muzica lui Vieru ca să treacă cu vederea faptul că, în realitate, spectacol cu ***Ultimele zile, ultimele ore***, la care participau acum, era doar o eboşă a ceea ce ar putea fi montarea acestei opere cu totul neobişnuite. Căci, complet fără decoruri (doar cu cinci scaune şi o măsuță, aşezate pe cele două podiumuri unde se desfăşoară, în planuri diferite, alternativ sau simultan, acțiunea operei lui Anatol Vieru, extrasă de către compozitorul însuşi din piesele *Mozart şi Salieri* de Puşkin şi *Ultimele zile* de Bulgakov), cu lumini sumare şi convenționale (aşezate în pripă de Manuela Răduț), cu costume împrumutate din magaziile UNMB şi Operetei (scenograful Adrian Cristea nereuşind să încropească nici măcar atâtea încât să îmbrace altfel diferitele personajele – câte două sau chiar trei – jucate de aceiaşi interpreți!) şi cu majoritatea soliştilor cântând mai tot timpul după partitură (!!), regizorul Cristian Mihăilescu a fost nevoit să schițeze (în numai trei repetiții !!!) o reprezentație capabilă nu numai să țină trează atenția publicului de-a lungul celor două ore de muzică, dar şi să facă inteligibilă o desfăşurare dramatică cu totul neobişnuită. Fiindcă, dacă intriga dramei lui Puşkin este ultracunoscută, din istoria muzicii, dar şi din teatru sau film (*Amadeus* de Peter Shäffer, respectiv de Miloš Forman), în schimb, aceea a piesei lui Bulgakov referitoare la uciderea lui Puşkin, familiară doar pasionaților de literatură, mai este şi derutantă prin păienjenişul de fire pe care îl țes o puzderie de personaje (nu mai puțin de 20 la număr!), care intră şi ies mereu, pentru scene extrem de scurte. Noroc cu sinopsisul din programul de sală, fiindcă altminteri, cu tot efortul regizorului şi cu toată calitatea excepțională a dicției interpreților (admirabil pregătiți muzical de către prof. univ. Georgeta Stoleriu şi lect. univ. Verona Maier), nu s-ar fi înțeles mare lucru din această inteligentă paralelă între sfârşitul atât de asemănător al celor doi geniali creatori de artă.

Ce păcat că cei 15 solişti (Mihai Lazăr, Florin Demit, Antonia Ioniță-Rusenescu, Monica Bancoş, Florin Calița, Valentin Racoveanu, Ştefan Schuller, Cristian Coandă, Marius Nine, Nicolae Simonov, Octavian Crețu, Vasile Şerban, Gabriel Bănică, Georgiana Costea, Adrian Suciava), unii dintre ei încă studenți la UNMB sau membri în formațiile corale profesioniste ale Capitalei, dar toți fiind înzestrați cu voci excelente şi cântând impecabil dificila muzică a lui Vieru (ceea ce, din

nefericire, nu se poate spune şi despre corul „Musica Sacra" al UNMB, condus de Marcel Costea), n-au reuşit să-şi învețe rolurile pe dinafară, pentru a-i permite lui Cristian Mihăilescu să realizeze cu ei şi mişcarea scenică, şi jocul actoricesc (acum, doar sugerat) prin care personajele trăiesc efectiv, concretizând astfel concepția regizorală asupra operei...

În schimb, orchestra „Concerto" a UNMB (care, sub îndrumarea conducătorului ei permanent, prof. univ. Dorel Paşcu-Rădulescu, a susținut şi precedenta execuție – parțială – a *opus*-ului) trebuie felicitată pentru formidabila interpretare a acestei partituri atât de dificile din punct de vedere pur tehnic şi atât de complexe ca expresie. Desigur însă că principalul merit îi revine, şi aici, lui Ludovic Bács – maestrul absolut al primelor audiții româneşti de muzică contemporană (printre care se înscriu, pe un loc privilegiat, şi celelalte două mari opere ale lui Anatol Vieru: *Iona* şi *Praznicul calicilor*), semnatarul înregistrării speciale cu *Ultimele zile, ultimele ore* şi realizatorul unui număr record de creații lirice (din toate timpurile şi şcolile muzicale) prezentate în concert: maniera în care el a asigurat conducerea muzicală a permis vocilor să evolueze având siguranța că acordul lor deplin cu instrumentele este garantat în permanență de gestul dirijoral ferm şi autoritar, dar totodată flexibil şi inspirator.

Ultimele zile, ultimele ore. **Muzica: Anatol Vieru. Libretul: Anatol Vieru, după Puşkin şi Bulgakov. Regia: Cristian Mihăilescu. Scenografia: Adrian Cristea. Conducerea muzicală: Ludovic Bács. Cu: orchestra „Concerto" şi corul „Musica Sacra" ale Universității Naționale de Muzică din Bucureşti, solişti Mihai Lazăr (*Mozart*), Florin Demit (*Salieri*), Antonia Ioniță-Rusenescu (*Puşkina*), Monica Bancoş (*Goncearova*), Florin Calița (*D'Anthes, Studentul* şi *Nikita*), Valentin Racoveanu (*Heekeren*), Ştefan Schuller (*Nikolai I*), Cristian Coandă (*Benkendorf* şi *Danzas*), Marius Nine (*Dubelt* şi *Şâşkin*), Nicolae Simonov (*Jukovski* şi *Dolgorukov*), Octavian Crețu (*Bâtkov*), Vasile Şerban (*Bogomazov*), Gabriel Bănică (*Rakeev*), Georgiana Costea (*Voronțova* şi *Hangița*), Adrian Suciava (*Cameristul* şi *Slujitorul*). Data premierei: 18 septembrie 2007.**

Frumoasa Tosca, între seducătorul Scarpia şi obezul Cavaradossi

Cum nu cunoşteam montarea operei ***Tosca***, spectacolul cu care Opera Națională din Timişoara a participat la Festivalul Internațional „George Enescu" din acest an, în clipa când în basilica romană Sant'Andrea della Valle a pătruns (cu mersul cuiva atins deopotrivă de un uşor nanism şi de o gravă obezitate) un fel de sferă încinsă într-o ridicolă vestă roşie cu dungi şi susținută de două bețe, mi-am închipuit că ar fi vorba despre un personaj inventat de regizorul bulgar Ognian Draganov, spre a potența comicul discret al Sacristanului interpretat de basul timişorean Marius Iuliu Mare; ei bine, m-am înşelat profund, căci imediat arătarea în cauză a început să cânte partitura lui Mario Cavaradossi, cu o voce de o profunzime şi o forță, de o precizie şi o subtilitate, de o strălucire şi o sensibilitate care justificau pe deplin, din punct de vedere muzical, invitarea în

spectacol a tenorului dominican (născut în Republica Dominicană, adică!) Francisco Casanova.

În schimb, când Floria Tosca a intrat în scenă, plăcerea de a constata suplețea şi frumusețea eroinei lui Puccini mi-a fost repede risipită de *vibrato*-ul lăbărțat şi de intonația adesea imprecisă pe care probabil că glasul cântăreței germane Nadia Michael le-a căpătat din pricina neinspiratei sale treceri de la condiția de mezzosoprană la aceea de soprană.

Noroc cu *Angelotti* (căruia Octavian Vlaicu i-a împrumutat şi noblețea staturii, şi pe aceea a cântului), cu *Spoletta* (Cristian Bălăşescu), cu *Sciaronne* (Dan Pataca) şi cu celelalte personaje episodice (*Temnicerul* lui Iulian Iosip sau *Păstorul nevăzut* al Narcisei Brumar), convingător jucate de către soliştii teatrului timişorean...

Dar, mai ales, noroc cu septuagenarul bariton german Franz Grundheber, care a creat un Scarpia pe cât de seducător ca înfățişare, pe atât de odios prin imensa lui ticăloşie, cântând cu o voce a cărei perfecțiune timpul n-a ştirbit-o nicicum şi cu o bogăție a expresiei pe care experiența unei îndelungi şi importante cariere lirice a rafinat-o la maximum.

Clasic atât ca regie, cât şi ca decoruri – bulgarul Boris Stoianov meritând o distincție aparte pentru picturile (*Madona cu Pruncul* şi *Maria Magdalena*) care împodobesc capela bisericii şi, mai cu seamă, pentru tabloul din biroul-bibliotecă al Palatului Farnese (*Martiriul Sfântului Sebastian*, a cărui contemplare sugerează publicului invizibila tortură la care este supus Cavaradossi) – şi costume (căci îmi închipui că acela – stupid şi anacronic – al lui Cavaradossi îi aparținea solistului însuşi, iar nu ansamblului de veşminte create de către Krisztina Nagy...), spectacolul Operei Naționale din Timişoara m-a entuziasmat prin calitatea interpretării muzicale, susținută de o orchestră excelentă şi coordonată de un dirijor – italianul David Crescenzi – capabil să asigure în chip remarcabil sincronizarea şi echilibrul dintre voci şi instrumente, mobilitatea acompaniamentului permițând continuu cântăreților o neîngrădită libertate de expresie.

Când reluarea bate premiera

Dacă tot n-a fost în stare să includă anul acesta nici măcar o interpretare (fie ea şi în concert!) a lui *Oedipe* (lucru care nu s-a mai întâmplat niciodată, în cele 17 ediții anterioare ale reuniunii internaționale închinate celui mai important muzician român din toate timpurile!), bine cel puțin că Festivalul „Enescu" şi-a propus să readucă pe afişe spectacolul-coupé cu celelalte două capodopere interbelice ale componisticii noastre – baletul ***La piață*** de Mihail Jora (1931) şi opera ***O noapte furtunoasă*** de Paul Constantinescu (1935). Paradoxal, pe jumătate reluare (opera) şi pe jumătate premieră (baletul), reprezentația Operei Naționale din Bucureşti a început cu o surpriză plăcută şi s-a sfârşit cu una cum nu se putea mai neplăcută...

Cea plăcută a fost interpretarea operei la un nivel remarcabil de precizie şi tensiune dramatică, asigurat de o echipă solistică omogenă (Mihnea Lamatic în *Jupân Dumitrache*, Ion Dimieru în *Ipingescu*, Mihai Lazăr în *Chiriac*, Mariana Colpoş în *Veta*, Cristina Eremia în *Zița*, Adriana Alexandru în *Spiridon* şi Valentin Racoveanu în *Rică Venturiano*) şi de o orchestră perfect pusă la punct, sub conducerea unui muzician (Cornel Trăilescu) înzestrat (chiar şi astăzi, la vârsta de 81 de ani!) cu o

forță pe măsura adâncii înțelegeri a partiturii – capacitate de pătrundere pe care i-au conferit-o, deopotrivă, propria experiență de compozitor şi îndelunga practică dirijorală (aproape jumătate de secol numai la pupitrul Operei bucureştene!). Este drept că, în proporție de aproape 50%, distribuția a fost alta decât aceea comunicată inițial în caietul Festivalului şi prezentată pe larg chiar în programul de sală general din ziua respectivă (unde figurau Paul Basacopol în *Jupân Dumitrache*, Gabriel Năstase în *Chiriac* şi Anna Mirescu în *Zița!*), aşa că probabil nu toți spectatorii au ştiut pe cine aplaudau în acea seară, în montarea plină de haz a regizoarei Cătălina Buzoianu...

Surpriza neplăcută a fost maniera în care artista clujeancă Livia Tulbure-Gună a transformat libretul baletului (mutându-i acțiunea cu câteva decenii bune mai târziu decât o imaginase însuşi compozitorul Mihail Jora şi prefăcând-o într-o expresie clară a „luptei de clasă") şi i-a conceput coregrafia (în stilul spectacolelor de pe Broadway). Cineva nimerit întâmplător în sala Operei ar putea crede că se află în fața vreunuia dintre „dansurile tematice" ale brigăzilor de amatori de pe vremea de tristă amintire a Festivalului Național „Cântarea României": muncitorii (conduşi de unul – interpretat de Alin Gheorghiu – care pare a meşteri la căluşei, dar despre care, în relatarea subiectului, ni se spune că este chiar Proprietarul caruselului, iar în foaia de distribuție e numit – cu un termen care desigur că nu există în dicționar! – „Caruselistul") se confruntă cu „exploatatorii" (nu e foarte clar de cine fiind reprezentați: de Angajator sau de Afacerist?), iar femeile de treabă (legate la cap cu basmale, evident!) se încaieră cu prostituatele (obligatoriu roşcate, fiindcă toate poartă peruci identice!). În această ambianță, eroina baletului – devenită chelneriță într-un bar de noapte, dar rămasă tot la numele (anacronic) de *Chiva* (Adela Crăciun) – rezistă cu demnitate propunerilor imorale ale *Afaceristului* (Antonel Oprescu) care vrea să o cumpere cu o haină de blană, dar în schimb îi face o curte deşănțată *Polițistului* (Virgil Ciocoiu), numai pentru a se pricopsi şi ea cu un fel de fular oribil (însă... roşu şi foarte lucios!) pe care acesta i l-a dăruit *Logodnicei* (Magdalena Rădulescu). Singurul lucru inteligent în toată această aiureală este faptul că Bețivul din libretul original este numit acum *Cetățeanul turmentat* (făcând trimitere la alta dintre piesele lui Caragiale decât aceea cu care baletul face aici pandant); din păcate, însă, nici personajul acesta (susținut de Valentin Stoica) şi nici cei *Trei golani* (Cristina Mitu, Vittorio Malangone şi Vicențiu Popescu) n-au pic de umor.

De ce-o fi trebuit să fie înlocuită montarea de-acum cinci ani a lui Ion Tugearu, nu pricep în ruptul capului! [Simt nevoia să reproduc ce scriam atunci despre acea versiune: „Cu experiența de discipol al Floriei Capsali şi cu originalitatea de coregraf cu puternică individualitate, Ion Tugearu imaginează un dans românesc în care umorul şi virtuozitatea tehnică se contopesc în chip fericit, iar eroii lui îşi află interpreții cei mai potriviți: *Chiva* Simonei Şomăcescu este plină de temperament, dar şi de o neaşteptată candoare; *Plutonierul* interpretat de Antonel Oprescu se arată (afectat) marțial şi (sincer) înflăcărat în acelaşi timp; *Bețivul* lui Cristian Crăciun are tot hazul „turmentării", fiind secondat cu brio de taraful lui George Mocanu şi Gabriel Luca; *Vânzătorul* întruchipat de Cătălin Caracaş se agită convingător (dar... zadarnic!) să-şi apere marfa; câțiva pungaşi anonimi buzunăresc abil trecătorii, iar pâlcul masiv de florărese îşi etalează cu suavă energie coşurile multicolore."] Noroc că elementul principal din inspirata scenografie a Vioricăi Petrovici (căluşeii care unesc cele două imagini ale mahalalei de altădată, imortalizate în operă şi în balet) s-a păstrat, cu tot cu darul lui miraculos de a prinde să se rotească în momentele-cheie ale acțiunii...

Luminița VARTOLOMEI

Dansul iubirii

În 1955, la un an după ce înființase prima sa trupă – Compania „Ballets de l'Étoile" (fiind vorba, evident, nu de „baletele stelei", ci de situarea lor în Place de l'Étoile!), devenită curând Ballet-Théâtre de Paris –, Maurice Béjart, care se afirmase deja ca dansator la Londra cu „International Ballet" şi, într-un turneu prin Suedia, alături

Maurice BÉJART

de Baletul „Cullberg", se lansa şi în cariera coregrafică, creând pe muzica lui Pierre Henry şi Pierre Shaeffer (cvasiexperimentală, la acea vreme) piesa *Simfonie pentru un om singur*. Debutul acesta răsunător şi atât de timpuriu (de-abia împlinise 28 de ani!) avea să-i permită desfăşurarea unei activităţi creatoare de o intensitate şi o densitate, o bogăţie şi o diversitate fantastice, neîntreruptă până azi (la cei 80 de ani, sărbătoriţi la 1 ianuarie 2007), în ciuda celor două rupturi care au marcat munca sa ca fondator şi director de trupe coregrafice – în 1960, artistul plecând la Bruxelles pentru a înfiinţa „Baletul secolului XX", iar în 1987, mutându-se la Lausanne spre a fonda „Béjart Ballet".

Acesta din urmă, adus pentru prima oară în România acum şapte ani, la cea dintâi dintre „Întâlnirile JTI" (oferite publicului nostru de către compania Japan Tobacco Inc.), a revenit în aceeaşi organizare, dar sub genericul Festivalului „Enescu" (pe care firma niponă l-a sponsorizat). De astă dată, programul spectacolului intitulat ***Iubirea, dansul*** a fost un periplu prin întreaga creaţie a lui Béjart (de la *Sărbătoarea primăverii* din 1959 şi până la mereu actualul *Între două războaie*), conceput încă din 2005 drept spectacol de turneu, reprezentativ pentru valenţele artistice ale celor 35 de balerini ai trupei.

Într-adevăr, puţini dintre aceştia sunt întrebuinţaţi doar în ansamblu sau în coregrafii de grup, majoritatea evidenţiindu-se în roluri solistice de mare dificultate tehnică şi consistenţă expresivă. Iar lucrul cel mai interesant este acela că distribuţia spectacolului nu este fixă, fără însă ca schimbările de la o seară la alta să modifice calitatea foarte înaltă a interpretării. Unii dansatori fac rocade (precum Luisa Diaz cu Kateryna Shalkina în *Sărbătoarea primăverii* şi *Romeo şi Julieta*, sau Karline Marion cu Daria Ivanova în *Heliogabale* şi *Arepo*), iar alţii îşi schimbă personajele aparent aleatoriu (de pildă, Dafni Mouyiassi a cedat partitura piesei *Wien, Wien* Catherinei Zasnabar, iar aceasta a părăsit lucrarea criptic intitulată *7 D. G. Varna* în favoarea Katerynei Shalkina; Elisabet Ros şi-a păstrat seria de dansuri pe şansonetele lui Brel, dar a abandonat piesa *I Was Born To Love You* în favoarea Catherinei Zasnabar, preluând, în schimb, de la Karline Marion *Concertul nr. 21* de Mozart; la rândul lui, Keisuke Nasuno a fost înlocuit de Giuliano Cardone în amuzanta piesă de virtuozitate *Und so weiter*, pe muzica trepidantă a lui Johann Strauss). În orice variantă însă, cuplul care-i întruchipează pe Romeo şi Julieta (şi a cărui apariţie repetată leagă între ele numerele disparate, sub semnul sintagmei ce constituie titlul spectacolului: *L'Amour, la Danse*) se substituie în final, când fragmentul din *Sacré du printemps* este reluat, soliştilor care-l interpretau la început. Un singur artist a putut fi văzut doar în prima reprezentaţie, unde a entuziasmat publicul până la delir: Gil Romano, actualmente directorul adjunct al trupei şi, de aproape trei decenii, prim-balerin al ei. Probabil nu întâmplător, în locul său a intrat a doua zi Thierry Deballe – dansator ale cărui calităţi fizice, tehnice şi expresive îl desemnează drept urmaşul vedetei absolute a trupei lui Béjart...

Mărturisesc că, dacă am privit cu o plăcere pur intelectuală curgerea celor 21 de numere ale spectacolului pe bună dreptate denumit *Iubirea, dansul*, în schimb, m-a emoţionat până la lacrimi ieşirea interpreţilor la aplauze: era, pe muzica piesei *The Show Must Go On* a formaţiei „Queen", o procesiune gravă, înaintând inexorabil spre rampă, înfiorată de solemnitatea despărţirii de scenă şi de publicul ei.

P.S. În compania „Béjart Ballet Lausanne" dansează astăzi şi o româncă: este Oana-Teodora Cojocaru, senzaţionala parteneră a lui Răzvan Mazilu de la premiera Teatrului „Odeon" cu *Portretul lui Dorian Gray*.

VEȘTI

La Metropolis

În rolul victimei de Vladimir şi Oleg Presniakov.

P.R. teatrului ne-o recomandă drept:

O piesă seducătoare, plină de umor negru a unor dramaturgi ruşi contemporani jucați pe marile scene ale lumii. O radiografie a vieții de familie, a absurdului ce guvernează viața noastră de fiecare zi. Un spectacol modern ce îmbină umorul de calitate cu analiza profundă a relațiilor umane. O distribuție de prestigiu, nume consacrate din diferite generații: Răzvan Vasilescu, Marius Manole, Dana Dogaru, Dan Aştilean, Vlad Logigan, Elias Ferkin, Xing Elena Ling, Gabi Costin, Iulia Colan, Costel Bojog, într-un spectacol în regia lui Felix Alexa şi scenografia Dianei Ruxandra Ion.

Dana DOGARU şi Marius MANOLE

Festivalul Masca

„O sărbătoare în familie!" – Ediția a III-a

Teatrul Masca organizează în perioada 28–30 septembrie a treia ediție a Festivalului Masca, ce își propune, ca și în anii precedenți, să ofere bucureștenilor un eveniment sub deviza „O sărbătoare în familie", eveniment ce precede deschiderea stagiunii.

Propunându-și o locație inedită – corturi amenajate în curtea sediului din Bulevardul Uverturii nr. 70–72 – organizatorii au pus la punct un concept complex de Festival de cartier, care oferă pe lângă momentele de teatru și spații interactive.

Pe parcursul celor trei zile de desfășurare a Festivalului, bucureștenii se vor putea bucura de momente speciale oferite de Teatrul Masca și Teatrul „Ion Creangă", precum și de prezența pe scena a unor personalități precum: Tamara Buciuceanu, Corina Chiriac, Ovidiu Lipan Țăndărică, Holograf, Anca Sigartău, Ioan Gyuri Pascu, Leonard Iosefini sau Loredana Groza.

Voltaire la „Țăndărică"

Teatrul ȚĂNDĂRICĂ ne invită la Studioul Animart, la premiera spectacolului ***Candid*** după Voltaire. Scenariul, regia, păpușile și animația digitală îi aparțin lui Cristian Pepino. Costumele sunt create de Cristina Pepino, iar muzica este compusă de Dan Bălan.

TAMper2, un altfel de festival

Teatrul „Andrei Mureșanu" din Sfântu Gheorghe (pe scurt, TAM) a organizat, între 24–27 septembrie, prima ediție a **Întâlnirii teatrale TAMper2**, un proiect prin care noul director al acestei instituții, actorul Florin Vidamski, își dorește să „verifice rezistența teatrului la dialogul cultural european". În acest sens, TAMper2 va oferi, în fiecare an, spectatorilor din cele două comunități, română și maghiară, confruntări benefice între producțiile a doi creatori de teatru cu reputație (inter)națională.

Eroii primei ediții au fost regizorii **Radu Afrim** și **Árpád Schilling**, directorul companiei budapestane Krétakör. Spectacolele lor au fost prezentate atât pe scena TAM, cât și la Liceul „Szekely Mikó" din Sfântu Gheorghe.

Radu Afrim a mizat pe creații mai noi și mai vechi, precum: *Plastilina* de Vasili Sigarev (producție a Teatrului „Toma Caragiu" din Ploiești), *joi.megaJoy* de Katalin Thuróczy (Teatrul Odeon) și *Alge. Bernarda's House Remix*, după Federico García Lorca (TAM). La rândul său, Árpád Schilling a venit la Sfântu Gheorghe cu două dintre cele mai cunoscute spectacole ale sale: *hamlet.ws* și *Pescărușul* de Cehov.

Întâlnirea TAMper2 a fost completată de colocviile: „Avem un TAMper2, cum procedăm?", la Centrul de Cultură Arcuș (moderator: Marian Popescu) și „TAMper2, Radu Afrim vs. Árpád Schilling", la sala de conferințe a Centrului de Cultură a

Județului Covasna (moderatori: Alice Georgescu, Mihaela Michailov, Iulia Popovici), precum şi de o expoziție foto-video ilustrând tema „doi creatori de teatru, două estetici, două lumi teatrale", în foaierul TAM.

Teatrul DESANT. Final. Numai doi ani de risc maxim.

Asociația pentru educație creativă PERSONA transforma, prin sprijinul ROMTELECOM, în august 2005, un fost magazin de telefoane în Teatrul DESANT, primul spațiu-laborator de cercetare şi experimente multidisciplinare din Bucureşti. Sediul, aflat la parterul unui bloc din zona Ion Mihalache/Turda, a generat, timp de 2 ani de zile, un număr impresionant de proiecte culturale şi *workshopuri* educative.

Cum contractul cu proprietarul spațiului – Compania de telefonie fixă ROMTELECOM – a expirat după doi ani de zile, si, din motive independente de voința noastră, nu a putut fi prelungit, anunțăm că Teatrul DESANT îşi suspendă activitatea până la găsirea unui nou spațiu de lucru. Pentru echipă, DESANT înseamnă *work in progress*; deşi spațiul de desfăşurare se poate schimba, DESANT continuă să militeze pentru aceleaşi idei şi noi formule de lucru.

Filosofia DESANT s-a bazat pe faptul că un proiect artistic înseamnă o experiență profesională câştigată, pentru care nu există indici prestabiliți de reuşită sau eşec; echipele de lucru au fost interesate mai degrabă de procesul de creație decât de produsul final, pentru că DESANT a fost în primul rând **un laborator**. Este ceea ce a făcut acest spațiu unic, artistul fiind singurul chemat să judece în ce măsură proiectul lui şi-a atins scopul.

Un nou proiect

OFENSIVA GENEROZITĂȚII (O2G) – organizație neguvernamentală de artă comunitară şi implicare socială – este inițiativa a şapte tineri artişti: Bogdan Georgescu, Vera Ion, Maria Drăghici, David Schwartz, Miruna Dinu, Ioana Păun şi Irina Gâdiuță.

Echipa include regizori, artişti vizuali, coregrafi, dramaturgi, actori şi arhitecți.

Obiectiv principal este dezvoltarea conceptului de artă comunitară în România. Acest concept a fost deja aplicat prin acțiunile Harta Sensibilă şi RahovaNonStop – tangaProject, care s-au derulat în zona Rahova–Uranus (septembrie–octombrie 2006).Proiectul se derulează în Bucureşti, anul acesta, pe o perioada de şase luni, şi este un proiect de educație culturală şi de implicare socială, care pune accentul pe creativitate, documentare şi responsabilizare socială.

Spectacolul ***Construieşte-ti comunitatea!*** porneşte de la documentarea problemelor a cinci comunități din Bucureşti în anul 2007: chiriaşii evacuați din casele naționalizate, donatorii de sânge, copiii aflați în Centrul de reeducare Titan, locatarii blocurilor cu bannere, locuitorii zonei Rahova–Uranus.

Textele spectacolului sunt scrise de Ana-MariaCostea (*Cod roşu*), Mihaela Michailov (*Afară!),* Andrei Ioniță *(Fapte),* Paul Duncă *(Plasă),* Bogdan Georgescu *(Live).* Regia este semnată de Miruna Dinu, David Schwartz, Vera Ion, Ioana Păun şi Bogdan Georgescu.

NOI ÎN LUME

Cătălina PANAITESCU

Maria Manolescu la Royal Court

În 1989, Royal Court a început un program de rezidență internațională pentru scriitori, actori, regizori. Totul se întâmpla în studioul de 60 de locuri de la Jerwood Theatre Upstairs. Din 2003, programul s-a centrat asupra scriitorilor din alte țări care aveau şansa să lucreze cu actori, regizori, dramaturgi din spațiul anglo-saxon. Dintre scritorii care au păşit pragul rezidenței la Royal Court fac parte: Marcos Barbosa, David Gieselmann, Amir Keza Koohestani, Dea Loher, Juan Mayorga şi alții. Din rândul dramaturgilor români care au trecut prin acest program: Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Peca Ştefan, Vera Ion şi, mai nou, Maria Manolescu.

Piesele selectate pentru anul acesta au fost: *The Rise and Fall of a Lebanese Pop Princess* de Elie Karam (Liban), *Flash Back* de Vanessa Montfort (Spania), *Domain Name* de Olivier Choiniere (Quebec, Canada), *The Virus* de Wael Qaddour (Siria), *Into Stone* de Ram Ganesh Kamatham (India), *Plunge* de Jean Tay (Singapore), *Cherry-Smoke Tree* de Katerina Rudcenkova (Cehia), *In Foreign Parts* de Lorenz Langenegger (Elveția), *Diagonally North* de Noe Morales Munoz, *Drooping Palms* de Paul Ugbede (Nigeria) şi *I'm not Jesus Christ* de Maria Manolescu.

În seara dedicată rezidenților, Royal Court a organizat prezentarea unui fragment din fiecare cele unsprezece piese. Textul Mariei Manolescu – ***Nu sunt Iisus Hristos*** – a fost de departe cel mai bun din sezonul acesta. Subiectul este despre o mamă părăsită care îşi imaginează copilul un fel de reîncarnare a lui Iisus. Îl iubeşte mai presus de orice, îl protejează peste măsură, îl are tot timpul în vedere, iar în momentele când fiul se lasă purtat de impulsuri adolescentine sau pur şi simplu se îndrăgosteşte – mama este acolo! Cu scutul ei protector! Piesa este o fină observație a vieții de familie şi ironizează jocul de-a puterea din spațiul strâmt al unui garaj.

Alături de regizoarea Clare Lizzimore, Maria Manolescu a ales să reprezinte un fragment contextualizat, în care spectatorul a putut să-şi dea seama de subiectul piesei – cu început, mijloc şi sfârşit. Am asistat la o bucată de teatru consistent, cu conflict, situații şi personaje bine conturate. Maria Manolescu este un dramaturg care are condei, reuşeşte să se facă înțeleasă şi să transmită hazul şi ironia subtilă ce o caracterizează. Nu este de mirare că a colaborat foarte bine cu regizoarea spectacolului (Clare Lizzimore) şi cu echipa de actori (Anthony Byrne, Azuka Oforka, Ryan Sampson şi Nina Sosanya). Împreună, au reuşit să creeze un moment teatral sincer, serios, bine accentuat, haios şi inteligent.

Scurt bio: *Născută pe 14 octombrie 1980, Maria Manolescu a absolvit Facultatea de Comunicare şi Relații Publice. În 2006, a publicat* ***Halterofilul din Vitan*** *la Editura Polirom. Piesa* ***With a Little Help from My Friends*** *a fost montată de Radu Apostol la Teatrul Național din Iaşi, iar* ***Sado-Maso Blues Bar*** *a fost regizată de Gianina Cărbunariu la Teatrul Foarte Mic.*

Maria MANOLESCU

Generozitatea obligă

De obicei, artiştii mulţumesc atunci când iau premii. Pentru mine rezidenţa de dramaturgie de la Royal Court a fost un fel de premiu pe degeaba, care obligă mai mult decât un premiu pentru ceva. Aşa că, până îmi termin piesa şi iau premii cu ea☺ am a mulţumi Institutului Cultural Român din Londra, pentru tot sprijinul oferit şi pentru căldură şi pentru senzaţia că nu sunt singură în Londra cea mare; apoi dramAcum-ului, pentru că: 1. mi-au dat ideea să scriu teatru; 2. m-au încurajat; şi' mai ales, 3. că m-au obişnuit cu un foarte sănătos stil de a lucra pe text în colaborare cu regizorul şi actorii. Lucrul pe texte cu Gianina Cărbunariu şi Radu Apostol, ca şi discuţiile cu Andreea Vălean şi Alex Berceanu m-au pregătit extraordinar şi cred că datorită acestei experienţe am putut să iau cât mai mult de la Clare Lizzimore (excelenta regizoare cu care am lucrat acolo pe text) şi actorii care m-au uimit la culme prin exerciţiul lucrului pe text combinat cu talent, pasiune şi mult profesionalism. Am vrut să subliniez asta, fiindcă puţini dintre foarte talentaţii mei colegi de rezidenţă avuseseră parte de asemenea experienţe acasă şi, în comparaţie cu ei, m-am simţit norocoasă pentru multe lucruri. Spre exemplu, i-am uimit cu faptul că la noi în România avem un master de *playwriting* unde, mai mult, predau regizori de teatru (mulţumesc domnilor Valeriu Moisescu şi Nicolae Mandea pentru că fac cu atâta modestie o şcoală de dramaturgie, poate mai săracă dar deloc departe de ce-am văzut la Londra). M-am mai simţit obligată de toţi dramaturgii români, care fuseseră deja acolo şi care creaseră nişte standarde deloc lejere. Şi, dincolo de nişte workshop-uri foarte profi, dincolo de inspiraţia dată *live* de Harold Pinter, Tom Stoppard, David Hare, dincolo de faptul că mi-am făcut nişte prieteni dramaturgi tineri şi entuziaşti şi talentaţi din toată lumea, dincolo de faptul că *staff*-ul rezidenţei ne-a tratat cu o grijă şi o politeţe pe care rar mi-a fost dat să le trăiesc, cea mai mare revelaţie a mea la Royal Court a fost că anumite părţi din teatrul românesc se văd mult mai bine la Londra decât acasă. À bon entendeur, salut!

Teatrul LUNI la The New York International Fringe Festival (Fringe NYC – 2007)

În perioada 10–26 august 2007, Teatrul LUNI de la Green Hours a participat în premieră la *The New York International Fringe Festival (FringeNYC)*. La acest festival, trupa formată din actorii Isabela Neamţu, Laurenţiu Bănescu, Cosmin Seleşi, Katia Pascariu şi Daniel Popa a prezentat, în versiunea originală, în engleză, piesele *The Sunshine Play* şi *Bucharest calling*, semnate Peca Ştefan, în regia Anei Mărgineanu.

În condiţiile unei „concurenţe" maxime (188 de companii şi 190 de spectacole), reprezentaţiile Teatrului LUNI (singura companie est-europeană prezentă) au atras

numeroşi spectatori; două dintre aceste reprezentaţii (una cu *Bucharest calling* şi una cu *The Sunshine Play*) au fost chiar „sold out".

Presa new-yorkeză despre prestaţia artiştilor Teatrului LUNI în Fringe NYC:

„Regizată de Ana Mărgineanu şi jucată în engleză de cinci actori excelenţi, piesa politico-socială a lui Peca Ştefan, *Bucharest calling,* este o punere la zid a eşecului naţional şi un apel la onestitate după căderea comunismului." (*The New York Observer*)

Bucharest Calling aduce o voce proaspătă, binevenită festivalului." (*Back Stage*)

„Un import binevenit din România, *The Sunshine Play* are loc pe un acoperiş din Bucureşti, unde trei oameni sunt gata să intre într-un triunghi amoros. Este o piesă scurtă dar deşteaptă, cu o distribuţie atrăgătoare şi o regie bine calibrată de către Ana Mărgineanu." (*Back Stage*)

După succesul iniţial din Dublin, din septembrie 2005, reflectat în cronicile irlandeze, şi prin premierea cu BEST PLAY – Relationship Drama la London Fringe Report Awards în 2006, *The Sunshine Play* a avut atât un parcurs internaţional consistent (prezenţă în festivaluri la Sankt Petersburg, Praga, Blagoevgrad (Bulgaria), Viena, cât şi un succes de public şi de presă în România. În 2 ani de la premiera din septembrie 2005, *The Sunshine Play* a depăşit cu mult numărul de 100 de reprezentaţii în ţară şi în străinătate. Participarea la FringeNYC a confirmat încă odată succesul internaţional al acestei piese.

Botoşănenii la Cairo

La cea de-a XIX a ediţie a **Festivalului Internaţional de Teatru Experimental de la Cairo**, cel mai important festival de teatru experimental din lume, din cele 256 de producţii propuse spre participare, din teatre de pretutindeni, organizatorii au selectat doar 47 de spectacole.

România a fost reprezentată de piesa ***CĂLĂTORIA*, în regia lui Chris Simion, producţie a Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoşani.**

Spectacolul, inclus în categoria ***spectacol special***, a fost interpretat în limba engleză, s-a jucat de două ori pe scena Teatrului Al Gumhurya, unul dintre cele mai importante teatre din Egipt, şi **a primit deja trei invitaţii pentru anul viitor** la : Festivalul de Teatru Modern de la Roma, Festivalul International de Teatru Contemporan Zacatecas din Mexic şi la Festivalul de Teatru Internaţional de la Jarash din Iordania.

Piesa *CĂLĂTORIA* este realizată după nuvela *Pescăruşul Jonathan Livingstone* a lui Richard Bach, o nuvelă de o sensibilitate uimitoare, o fabulă a zborului şi a depăşirii condiţiei umane. *CĂLĂTORIA* este un spectacol vizual, realizat într-o cheie regizorală modernă, cu puţin text, dar cu multă proiecţie şi mişcare scenică.

În distribuţie: Bogdan Muncaciu, Bogdan Horga, Eduard Sandu, Andreea Motcu şi Mihail Dontu. Video: Eugen Ipate. Coregrafia: Ioana Marchidan. Scenografia: Mihai Pastramagiu. Scenariul şi regia: Chris Simion.

Odeonul nostru la Paris

Teatrul Odeon a fost invitat să prezinte spectacolul ***Un Tango mas*** pe 24 iulie, la Castello degli Ezzelini, în cadrul Festivalului Internațional OperaEstate Festival Veneto din Bassano del Grappa (Italia), alături de companii prestigioase de dans din Canada, Olanda, Italia, Rusia, India, S.U.A., Israel.

Turneul, realizat cu sprijinul Primăriei Municipiului Bucureşti prin ArCuB – Centrul de Proiecte Culturale, a fost primit cu entuziasm de publicul italian.

Realizat de Răzvan Mazilu, unul dintre cei mai talentați coregrafi şi dansatori de la noi – distins anul acesta cu Premiul special pentru coregrafie la Gala UNITER, spectacolul face parte din programul „Dans la Odeon". Încă de la premieră, spectacolul semnat de Răzvan Mazilu, în direcția de scenă a lui Alexandru Dabija, costumele Wilhelminei Arz şi avându-i în distribuție pe Răzvan Mazilu, Monica Petrică şi Clubul TangotangenT (coordonator: Daniel Mandița) s-a bucurat de succes de public şi a mai participat la Festivalul Național de Teatru, la Festivalul Internațional de Operă, Operetă şi Balet de la Braşov, la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, dar şi la Ierusalim, cu sprijinul Institutului Cultural Român din Tel Aviv, în cadrul Târgului Internațional de Carte, in luna februarie.

Teatrul Odeon la Paris

Teatrul Odeon a prezentat, la începutul lunii septembrie, la Paris, două dintre cele mai recente creații ale regizorului Alexandru Dabija: ***Block Bach*** şi ***Ionesco-cinci piese scurte***. Turneul Teatrului Odeon a avut loc la invitația Delegației Permanente a României pe lângă UNESCO, cu sprijinul Ministerului Culturii şi Cultelor, al Primăriei Municipiului Bucureşti şi al Institutului Cultural Român din Bucureşti şi Paris.

Ionesco - Cinci piese scurte a avut trei reprezentații cu supratitrare în limba franceză,

pe 5, 6 şi 7 septembrie, la celebrul Théâtre de La Huchette, unde piesele lui Eugène Ionesco sunt reprezentate fără întrerupere de 50 de ani.

În textele scurte ale lui Ionesco e condensată toată matricea specifică teatrului absurdului inventat de marele dramaturg, într-un un limbaj de mare vitalitate. În aceste mici „bijuterii absurde", regizorul Alexandru Dabija propune o abordare realistă, de un comic irezistibil, susținut admirabil de jocul actorilor: Dorina Lazăr, Oana Ştefănescu, Antoaneta Zaharia, Ionel Mihăilescu, Gelu Nițu, Mircea Constantinescu şi Pavel Bartoş.

Cronică de Mirella Nedelcu-Patureau pentru Radio RFI, 6 septembrie 2007:

Ce loc mai potrivit, mai visat pentru aceste piese scurte de Eugène Ionesco pe care Teatrul Odeon le prezintă în turneu în Franța, decât Teatrul de la Huchette, adevărat muzeu al avangardei teatrului contemporan din anii '50. Căci dacă teatrul lui Ionesco a cunoscut consacrarea pe scenele franceze, culminând cu intrarea la Academie şi la Comedia Franceză, nu trebuie uitat că primele sale texte, piese scurte, sunt legate de anii bătăioşi ai deceniului al cincilea şi, mai ales, de un fenomen nou pentru epocă, aşa-numitele „mici scene", instalate adesea în locuri improvizate, pivnițe sau foste localuri comerciale, frecventate de un public tânăr, studenți, intelectuali boemi din Cartierul Latin. Astfel, *Cântăreața cheală* a debutat în 1950 la Theâtre des Noctambules, fost garaj, astăzi dispărut, pentru a se stabili în 1957, până în ziua de astăzi, la Teatrul de la Huchette, sală minusculă, dar devenită

„escală" obligatorie în circuitul turistului „intelectual" sau artist. Anii debutului ionescian au fost ani tumultuoşi, de bătălii şi insulte. Nu scria oare în *Figaro* cu această ocazie un cunoscut critic la aceea epocă, Jean-Baptiste Jeener, „să admirăm curajul supraomenesc al celor care, fără nici o greşeală au reţinut, interpretat, sublimat textul domnului E. Ionesco. Ce vor face însă când [...] îi vor descoperi pe Molière sau Vitrac? Până atunci, nu fac decât să alunge spectatorii din teatru". În *Match,* se vorbeşte însă despre „o delicioasă absurditate poetică" şi foarte repede câţiva mari autori francezi se vor bate în rândurile noii avangardei teatrale: ei se numeau Jean Anouilh, André Breton, Raymond Queneau, Jacques Audiberti. Să oprim însă aici această rememorare a anilor eroici, ai debutului, perioada anilor '50 de care aparţin cele 5 schiţe jucate astăzi de Teatrul Odeon şi pe care le-am redescoperit, tălmăcite într-o română vie, savuroasă, o limbă cu adevărat de scenă, tălmăcire datorată lui Vlad Russo şi Vlad Zografi. Sunt aşadar câteva piese scurte, ce au cunoscut destine sau favoruri diverse, de la *Fata de măritat*, sau *Salonul automobilului*, mai des reprezentate sau cunoscute, până la acest *Guturai oniric*, considerat pierdut şi care a fost publicat în franceză şi română relativ recent. Această vizită la Farmacie, scrisă probabil în 1950–1951, îmi aminteşte de un text anterior, de Tudor Arghezi, *Neguţătorul de ochelari*, din perioada interbelică, perioadă de formaţie a tânărului Ionesco, poet minor şi critic bătăios, şi care nu se pregătea încă să scrie teatru. Spectacolul pus în scenă de Alexandru Dabija debutează cu un dialog delirant, repetitiv dar irezistibil, *Îi cunoaşteţi*, scris în 1953, şi care sună aproape ca o serie de game sau exerciţii, cu care Ionescu îşi va construi treptat scrisul sau teatrul. În *Salonul auto* el jonglează cu replici absurde, neaşteptate, ca un colaj montaj de Marcel Duchamp, unde confuzia între obiectul fabricat, *ready made*, în speţă o maşină, este permanentă. Cât despre *Lacuna*, ea păstrează amintirea unui Caragiale, despre care, în aceeaşi perioadă, Ionesco încerca să-l prezinte publicului francez ca pe cel mai mare dintre scriitorii necunoscuţi. Personajul Academicianului vag analfabet, sau în fine, care a ratat bacalaureatul, ar putea descinde din *Momente şi schiţe*, dar care a trecut deja la o vârstă modernă a imposturii intelectuale. Ionel Mihăilescu excelează în acest rol, nuanţând cu un haz perfid şi fals naiv, acest personaj de elită, găunos şi dezarmant în acelaşi timp. Schiţa sfârşeşte cu un cântecel ca la grădiniţă, ca o tumbă finală de clovn. Dorina Lazăr, alături de Mircea Constantinescu, în *Fata de măritat*, stăpâneşte cu brio tuşele conformismului mic-burghez, după ce a acceptat cu umor în *Salonul automobilului* să facă pe automobilul cu 15 cai putere, demonstrând cu brio adevărul că nu există roluri mici, şi că directoarea unui teatru de prestigiu poate juca orice, dar nu oricum, şi cu un simţ al deriziunii cuceritor. Bineînţeles, într-o distribuţie atât de omogenă, nu pot decât să-i amintesc pe ceilalţi interpreţi, cu acelaşi sentiment de satisfacţie : Mircea Constantinescu, deja citat, Antoaneta Zaharia, „subreta de comedie" cu câteva piruete de un absurd „delicios", pentru a vă reaminti o formulă deja citată, Oana Ştefănescu, în acelaşi registru, dar mai grav, al doamnelor doamne, şi desigur Gelu Niţu, în apariţii ce amintesc „le monsieur Loyal", sau cel ce conduce jocul în spectacolele de circ, timid şi brusc sigur de el, jucând pe efecte de voce şi mimici groteşti.

Alexandru Dabija, care semnează alături de Laura Paraschiv decorul, înscrie spectacolul în cutia neagră a scenei ca într-o cameră obscură, mă gândesc la termenul fotografic, în care personajele, siluete dezarticulate, suple, răspund unui desen clar, unde delirul verbal se transformă într-o veritabilă caligrafie plastică.

Cu ocazia celebrării a 50 de ani de la moartea lui Brâncuşi, UNESCO a prezentat expoziţia „Opera şi viaţa lui Constantin Brâncuşi", cu documente şi fotografii de la Muzeul Naţional de Artă Contemporană din România. Vernisajul, în prezenţa ambasadorului român la UNESCO, Nicolae Manolescu, a fost acompaniat, pe 3 septembrie, de spectacolul *Block Bach*, în regia lui Alexandru Dabija.

Block Bach este un spectacol original, care împleteşte armonios genuri artistice contrastante şi îi aduce pe aceeaşi scenă pe binecunoscutul dansator Răzvan Mazilu, pe prim solista Operei Române, Monica Petrică, pe apreciata actriţă Coca Bloos şi pe street-dancerul CRBL.

Cronică de Mirella Nedelcu-Patureau pentru Radio RFI, septembrie 2007

Jucat pentru o singură seară la Paris în marea sala de la Unesco, *Block Bach* a fost, fără îndoială, o întâlnire pe care publicul parizian nu trebuia s-o rateze. Pentru a completa desigur imaginea unui teatru român contemporan, în rezonanţă de acum cu căutările experimentale europene. [...] *Block Bach* este, în primul rând, o întâlnire originală, ce nu se lasă definită printr-o singură formulă, şi care ne antrenează într-o aventură riscată, la fiecare pas, la fiecare treaptă, un balet de forme în lumină, de balans continuu între înăuntru şi afară, între spaţiu public şi spaţiu intim. O etichetă comodă ar fi: spectacol multi-media: teatru, dans, muzică, arhitectură, proiecţii video. Un spectacol care tinde către totalitate şi care se concentrează în jurul unui nucleu central: arhitectura şi dimensiunile sale coregrafice, înscrise într-o partitură video perfect integrată. Dar, mai întâi, despre ce arhitectură e vorba: de cea în care locuim, şi care ne locuieşte la rândul său. Este oare edificiul o fiinţă, în sensul filosofic al termenului, căci existenţele noastre se agită şi se construiesc în mijlocul lor? Această afirmaţie, citată în caietul de sală, îmi aminteşte celebrul sofism ionescian, despre Socrate care e muritor, pisicile deasemenea, trageţi vă rog concluzia. Şi totuşi, un alt citat, din Kafka, mult mai simplu, tulbură într-adevăr, ca metafizică ce se infiltrează prin piele, şi dispare în fiinţă: Purtăm cu toţii în noi o cameră sau o casă. În visele noastre vizităm adesea aceeaşi cameră, acelaşi spaţiu, devenit simbol al eului nostru profund. Caietul-program – din care am extras primele citate – aduce astfel la rândul său, forţa cuvântului, un mic glosar ce completează şi explică spectacolul, în altă dimensiune. Şi Bach în toate acestea, vă veţi întreba? Bineînţeles este fondul sonor, inima spectacolului: fragmente de cantate, de fugi şi, în fine, sublima creaţie *Patimile după Matei*, cu al său psalm care în româneşte, în traducerea diaconului Coresi, sună „Acolo şezum şi plânsem..." lângă apa Ierihonului. Muzica este aici echivalentul suflului divin, aspiraţia către Eternitate, către sublim. La un moment dat, imaginea unei faţade de imobil, cuvântul românesc este bloc, şi iată descifrată prima parte a titlului, – faţada se animă, fiecare fereastră vibrează sub acordurile muzicale, ca o orgă de lumini, spaţiul este o uriaşă fiinţă cu zeci de ochi ce palpită, trăieşte, există, replica perfectă a cuplului ce se face şi se desface în faţa lui; silueta sobră, cămaşa albă a bărbatului, silueta fetei, în rochie roşie, învoltă, ca două aripi de fluture exotic, cuplu interpretat de Răzvan Mazilu şi Monica Petrică. Alături de ei, Coca Bloos e o siluetă construită în tuşe discrete, din gesturi simple, câteodată ridicole, cu o tandră ironie, CRBL, e o explozie de vitalitate, undeva între hip hop şi parodie de dans baroc. Regia sau rolul de coordonator „suprem" al spectacolului sunt asumate de Alexandru Dabija, care realizează în colaborare cu Laura Paraschiv şi scenografia; Răzvan Mazilu semnează coregrafia, alături de Amir Kolben, artist israelian; casa Gontz a asigurat realizarea video. Şi iată definiţia finală a acestui spectacol: trup şi suflet, pe imagini de blocuri cenuşii din cartiere periferice, transfigurate de sacralitatea muzicii divinului cantor din Leipzig...

DIN LUME

Andreea DUMITRU

ApăAerFoc

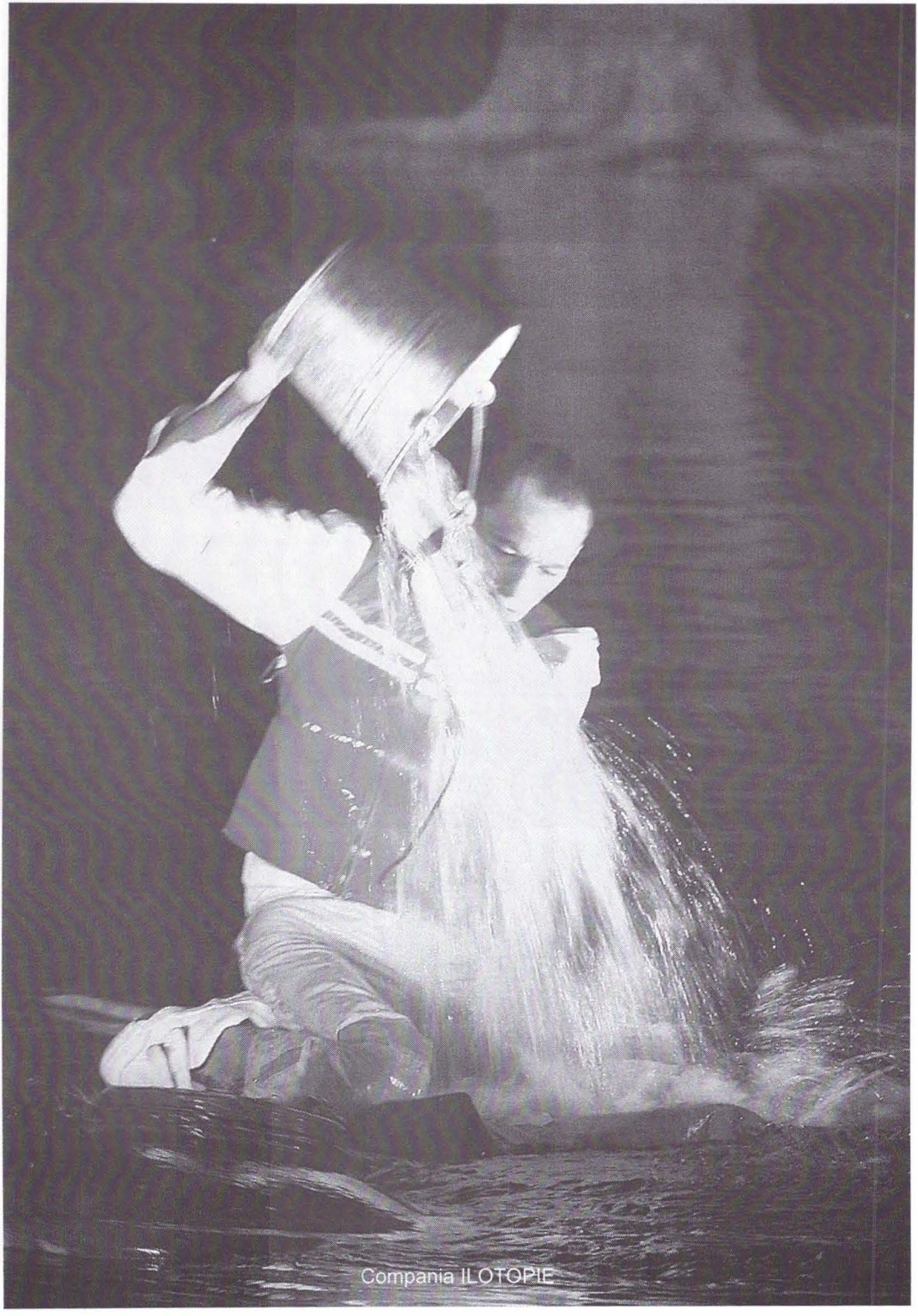
Vara nu mai e un anotimp prietenos, nici măcar respirabil, în Bucureşti. Totul e ars, prăfuit, secătuit de energie şi chiar şi gesturile cotidiene cer un surplus de efort spre a fi duse la îndeplinire. Aşa că, într-un oraş anemiat şi aproape smintit de caniculă, ideea Institutului Cultural Român de a ieşi din condiționarea *exportului* de cultură autohtonă, ideea de a transforma un spațiu public inert într-un spațiu de întâlnire al comunității şi de a institui, în plin deşert, o oază de consum cultural, mi s-a părut nu excentrică, ci de-a dreptul eroică.

La fiecare sfârşit de săptămână cuprins între 14 iulie şi 5 august, patru importante companii itinerante din Australia, Franța, Portugalia şi Olanda au animat, în Parcul Tineretului, **Festivalul de teatru în aer liber „ApăAerFoc"**, la care publicul a avut acces liber. Spre seară, când pe alei îşi făceau apariția

primele pâlcuri de spectatori, urmărind rețeaua de săgeți indicatoare plantată de organizatori, asfaltul Bucureştiului ardea încă năprasnic. În astfel de condiții, cuvintele *ApăAerFoc* nu mai reprezentau doar numele unui festival de teatru, ci deveneau aproape o formulă magică, o promisiune încântătoare. Dacă promisiunea avea să fie respectată sau nu, asta depindea însă şi de aşteptările, gustul, educația, curiozitatea şi alcătuirea interioară, mai umilă sau mai trufaşă, a fiecăruia dintre aventurieri. La cele două reprezentații pe care le-am putut urmări şi eu, o mulțime veselă s-a aşezat pe iarbă, formând un cerc generos în jurul „scenei": copii şi adulți, cu stofă de spectatori sau doar gură-cască, mai greu sau mai uşor de convins, de îmblânzit, reacționând, însă, foarte prompt şi dezinhibat, fie cu strigăte de uimire şi şoapte de admirație, fie cu plescăieli de nemulțumire şi comentarii de dezamăgire. „Asta a fost tot?", a exclamat la final, în spatele meu, o doamnă care suportase până şi circul făcut înaintea unui spectacol de câțiva inşi supărați pe un fotograf de ocazie, care le obturase vizibilitatea. „O fi fost ceva şi n-am înțeles noi", a încercat s-o consoleze partenerul. „Mult zgomot pentru nimic, asta a fost", i-a replicat doamna, fără drept de apel.

Pentru astfel de spectatori, propunerea *Trupei TUIG* din Olanda, ilustrând tema *focului*, putea fi, într-adevăr, o demonstrație derutantă. Pentru ceilalți, însă, nimic mai fermecător prin simplitate, firesc, gratuitate. Un mecanism, la prima vedere greoi şi complicat, ocupa arena de iarbă, proiectându-ne

Trupa TUIG



Compania ILOTOPIE

Trupa KA

parcă în laboratorul medieval al unui inventator excentric. La baza lui, se iveau omuleți care urmau să pună în mișcare, printr-un efort constant și istovitor, „motoarele" dispozitivului, trei instalații miniaturale. Energiile eliberate din cuptoarele lor ajutau la înălțarea extrem de lentă a unui imens trepied, în vârful căruia veghea savantul „nebun". Cum se înnoptase deja, focurile întreținute prin efortul bietelor făpturi electrizau atmosfera, iar zgomotele lor și ale mașinăriilor ritmau așteptarea din ce în ce mai nerăbdătoare. Pe măsură ce mecanismul căpăta verticalitate, motoarele își reduceau puterea, gnomii truditori dispăreau în beznă, lăsând făptura din vârf în centrul atenției încordate a publicului. După ce, până atunci, azvârlise de sus diverse obiecte, testându-le parcă răspunsul la legile gravitației, aceasta își pregătea cu mare minuție... formidabilul salt în gol. O clipă, respirația publicului îngheța și ea. Zborul se dovedea, firește, doar o iluzie: cu capul în jos, atârnat de picioare, omul plana în cercuri concentrice largi, amețitoare, tot mai aproape de pământ. Sonoritățile unei cutiuțe muzicale umpleau dintr-o dată aerul, însoțind coborârea plină de grație a îndrăzneței făpturi. Deși totul părea o joacă de copil, deși lipseau povestea și jocul actoricesc, *Salto vitale* amintea cu seninătate despre cumplitul efort care precede și condiționează de fiecare dată zborul fără limite al inspirației.

Am regretat că am pierdut *Reflecțiile lui Narcis,* imaginate pe luciul lacului de francezii din celebra **Companie Ilotopie**, cu atât mai mult cu cât fragmentele filmate de amatori și postate pe *you tube* și nu fac decât să-mi răscolească și mai mult imaginația. La fel cum am regretat și faptul de a nu fi văzut *Aripa destinului*, spectacolul portughezilor din **Trupa Ka**, anunțat de organizatori ca fastuos și baroc.

Sunt convinsă însă numai cu greu puteau fi egalate performanța fizică, sincronizarea perfectă în condiții aparent imposibile, seninătatea, spiritul jucăuș și grația (da, grația pare, și în acest caz, cuvântul cel mai potrivit) australienilor din **Compania Strange Fruit**. Ei au deschis festivalul, la doar câteva zile după ce *New York Times* le consemna entuziast evoluția în marea metropolă. Opt actori-acrobați (la fel de cuceritori în ambele ipostaze), purtând costume de seară (ele – în rochii de epocă și peruci în culori intense, ei – cu smochinguri și pălării) însufleteau la propriu tijele metalice flexibile în vârful cărora erau cocoțați, în atitudini și postúri elegante, la câțiva metri deasupra solului. Imprimându-le elanul propriului trup, actorii le transformau în originale și suple instrumente de „zbor", legănându-se, rotindu-se, dansând și înclinându-se ca niște fructe pârguite în bătaia vântului, până peste capetele spectatorilor. Opt siluete pline de nerv și bucurie, profilându-se suprarealist pe un cer *à la* Matisse. Ceva din libertatea și extazul acestor actori fanatici făcea dintr-o dată aerul mai respirabil, electrizând mulțimea adunată pe o colină a orașului, la picioarele lor.

Pentru cârcotași, doar un gest cultural costisitor și inutil, ba chiar frivol, ApăAer Foc, Festivalul de teatru în aer liber, inițiat și organizat de ICR, mi-a reamintit, prin imaginația și generozitatea puse în joc, înțeleptele cuvinte ale lui Bruno Schnebelin, sufletul Companiei Ilotopie: „teatrul este mai mult decât o clădire, este o practică".

Anca MOCANU

Un teatro sin teatro

Plină de inovație, stil, dinamism, *capitala* Cataloniei, Barcelona, este, ca niciun alt oraş, îmbinarea armonioasă între medieval – avangardă – modernism. Unică prin cele mai numeroase şi mai excentrice opere de artă (Picasso, Dali, Miró) şi arhitectura spectaculoasă a lui Gaudi – un adevărat muzeu în aer liber, Barcelona se reinventează de la o zi la alta menținându-se în avangarda culturii contemporane. Evenimente muzicale şi artistice organizate în teatre, muzee, galerii, sau răspândite în tot oraşul pe străduțele evului mediu, fac din metropolă o scenă de teatru.

Muzeul de Artă Contemporană din Barcelona (MACBA) – una dintre construcțiile ultramoderne şi spectaculoase cu fațadă albă, sticlă şi rampe abrupte care se ridică din mijlocul unui micuț cartier cu străzi înguste şi arhitectură gotică – a găzduit între 25 mai – 11 septembrie 2007 expoziția ***Un teatro sin teatro***. Peste 600 de lucrări – documente, fotografii, afişe, instalații, video-proiecții, înregistrări audio şi opere de artă te obligă pentru câteva ore să gândeşti artele vizuale din prisma teatrului. Expoziția subliniază relația fructuoasă între artă şi teatru începând cu anii de avangardă timpurie şi până la sfârşitul anilor '80, aducând în atenția spectatorului mişcările artistice precum şi figurile-cheie ale acestora.

Odată intrat în spațiul expoziției, parcurgi un adevărat *eseu vizual* care nu îți vorbeşte propriu-zis despre teatru sau scenografie, ci despre cum noțiunea de *teatralitate* a modificat percepția despre lume şi artele vizuale. Pornind de la teoriile lui Meyerhold, Grotowski, Beckett, Artaud, Kantor, revoluționari ai spațiului clasic teatral, influența şi interacțiunea lor cu mişcările de avangardă (Dadaism, Suprarealism, Futurism, Constructivism), se derulează o sinteză a modului în care limbajul teatral în artă a influențat şi continuă să rămână un instrument de interpretare. În mare, expoziția care se întinde pe două etaje reflectă constant interacțiunea reciprocă între formele de spectacol popular şi reprezentații teatrale, de la cabaret la operă, rock şi dans, de la teatrul de stradă la performance, de la parada carnavalescă la ritual.

Rămâi surprins zărind ciocanul lui Artaud cu care artistul dă formă realității, corp, ritm şi durată...Te minunezi în fața *maşinilor* inventate pentru teatru de Kantor, precursorul *happening*-ului şi al teatrului – laborator; te regăseşti şi te salvezi prin *teatrul sărac* al lui Grotowsky asistând la scene-workshop.

Se explorează atitudinea mişcărilor de avangardă a secolului XX spre teatru – Dadaism, Suprarealism, dar şi antiteatru, Futurism – de la Tristan Tzara, Marcel Iancu, Eli Lotar, la Hugo Ball, Lorca şi Dali, Bon, Gómez de la Sema. Pe ultimul îl asculți vorbind despre actor, gesticulând nervos, mimând ba o găină, ba un cocoş, în timp ce în fața ochilor se derulează schițe-portret ale autorului.

Eseul îşi continuă curgerea (ignorând cronologia sau analogia) spre mişcarea care a dezvoltat conceptul de *teatru total* – Flux, ai căror inițiatori sunt Robert Filliou şi Ben Vautier. Arta minimalistă apelează la privitor aşa cum procedează şi teatrul; astfel, multe lucrări iau corpul uman drept model pentru sculptură cât şi pentru *performance*. Exemplul elocvent sunt *performance*-urile lui Robert Morris, spumoase

în coregrafie şi tehnici de dans, dar şi instalaţia cu totul aparte a lui Valcárcel care invită pe fiecare vizitator al Muzeului să urmeze o serie de instrucţiuni ca şi cum ar fi pentru câteva momente actor.

Desigur nu lipsesc postminimaliştii Nauman şi Graham, care au renuţat la pictură şi s-au îndreptat spre modalităţi de exprimare mult mai teatrale şi spectaculoase. În proiecţii din anii '70 artistul ia rolul unui spectator ce asistă cum operele-i sunt modificate sau poate chiar distruse de intervenţia publicului. Schimbul între teatru şi cinema prin instalaţiile video semnate Coleman şi artişti ai Bauhaus-ului, ca Schlemmer, creionează alte imperative ale *expoziţiei eseu* care te aduc la viaţa normală de zi cu zi, la modul cum relaţionează, şi inter-relaţionează oamenii – de fapt, te aruncă în prima scenă de teatru: *strada*. Din carnavalescul popular în atmosfera cabaretului burlesc, de la figurile comice ale *commediei dell'arte* – a căror înşiruire aduce cu o reprezentaţie teatrală –, la proiecţiile despre modă şi stil, un recurs de la fotografie la teatru, un itinerar al limbajului care apropie cele două plăceri: al *jocului* şi al *instantaneului*. „Slideuri"-imagine într-un ciclu perpetuu sincronizează cu vocea de pe casetă, regăsind astfel descrierea şi memoria în relaţie cu timpul. Discursul narativ atât de complex al instalaţiei video *So Different ... and Yet* relevă stereotipul *self image* în dimensiunea psiho-socio-culturală.

Pleci cu gândul la ceea ce Coleman încerca să ne transmită în finalul eseului expoziţie, că trăim într-o realitate falsă, fiind victimele propriilor noastre identităţi impuse de noi înşine; că gesturile oamenilor sunt semne exterioare ce definesc realitatea subiecţilor, dar, pentru o clipă, am putea să captăm mai profund realitatea existenţei noastre şi asta doar graţie artei.

După un periplu în istoria avangardelor, un salt în spaţiu şi timp la Figueres, acolo unde cel mai teatral dintre pictori, Salvador Dalí a dăruit lumii întregi un *Teatru-Muzeu „Gala–Salvador Dalí"*. Înzestrat cu imaginaţia cea mai suculentă, cu gustul pentru fast şi pentru teatru, pentru grandios, joc şi sacru, Dalí şi-a jucat viaţa cu o furie imperială, cu exaltare constantă, mania grandorii devenind o necesitate a teatralizării destinului său. Megaloman, egocentrist, definindu-se ca fiind „un pervers polimorf", un „paranoic", se pune tot timpul în cauză, opunându-se lumii, pentru a-şi afirma excelenţa şi geniul. Extazul permanent în care trăieşte, obsesia frenetică pentru propria persoană, nevoia acută de a şoca şi de a fascina i-au transformat viaţa în legendă, geniul neezitând să o ridice la semnificaţia unui *mit*. Şi-a făurit singur posteritatea, construind la Figueres, un edificiu impunător , un teatru-muzeu, simbolul plenitudinii daliniene.

Fondat în 1974, Teatrul-Muzeu stă sub semnul genialităţii, poartă amprenta unui personaj cu un talent incontestabil, umbrit uneori de un temperament exploziv. Dalí a conceput *templul* pe dimensiunile numite suprarealiste, inverse adesea obişnuinţei comune, dar fără nici un sens ascuns, distilat la o simbolistică nouă şi personală, uluitoare .

Succesiunea celor 22 de încăperi pe subiecte şi teme pune vizitatorul în situaţia de a deveni atât propriul său *actor* cât şi *spectatorul* scenariilor imaginate de autor sau chiar al închipuirilor proprii. Concepţia unică, dar identică inspiraţiei originale, şi transpunerea ei în imagini succesive, depăşeşte linia obişnuită a expoziţiilor de artă. Lipsa unor indicative cronologice şi spaţiale creează un context mai mult decât teatral, un *spaţiu de vis teatralizat,* lăsând vizitatorilor posibilitatea

creării şi recreării operei dalíniene. Spaţiul teatralizat îşi creditează spectatorul, fantezia suprarealistă capătă materialitate.

Teatrul devine echivalent al muzeului, *muzeul*, reinventat, muzeul reiterat după pilda daliniană („retrăirea polemic fulgurantă" a fiecărui moment din trecut) devine tot mai mult locul în care operele de artă (ale lui Dali sau ale lui El Greco, Meissonier, Duchamp etc) visează să-şi trăiască suprem existenţa. Teatrul e un câştig al Muzeului prin surprizele vizuale, oferind oportunitatea experimentării sistemelor optice daliniene: „piese" stereoscopice (oglinzi) care provoacă prin „magie" imagini *anamorfomice*.

Acest *spaţiu labirintic* desfăşurat în galerii suprapuse pe trei niveluri, o zonă centrală la parter şi o incintă superioară îşi „pronunţă" *teatralitatea* de cum se lasă noaptea „când Wagner prinde viaţă, drama arhitecturii este revelată în lumina abundentă şi *cava* – servită pe terasă". *Turnul Galateea* – cu forma geodezică (şi structura perfectă matematic) „imită" „macrocosmic un glob şi poartă realitatea microcosmică fatetată a muştei" – e inspirat din arhitectura lui B. Fuller. Faţadele, decorate cu bucăţi triunghiulare de pâine, sunt surmontate de ouă imense albe şi aurite intercalate de statui. În tavanul zonei centrale – boltit ca o cupolă de observator astronomic, Dali şi-a suspendat barca înconjurată de lacrimi gigantice. Jos, în centrul edificiului, se află automobilul artistului încărcat cu plante verzi şi un sistem mecanic de stropit, având pe bancheta din spate silueta abia vizibilă a unei femei încoronată de nuntă desigur, evocarea Galei... „Taxiul ploios" – o recreare a obiectului suprarealist din 1938. Pentru această versiune, Dalí a folosit un Cadillac care-i aparţinuse lui Al Capone. *Sculptura-mascotă, Regina Esther*, e un cadou primit de la artistul austriac Ernst Fuchs. Curtea-grădină cu pereţi-tufiş de flori şi liane, un spectacol fantasmagoric de melci, scoici, forme umane sculpturale, sertare şi cornuri de rinocer – întregeşte grotescul simbolistic.

La începutul Galeriei iniţiale a parcursului obligatoriu, poate fi admirată o compoziţie alegorică, având un evident substrat politic: profilul gigantic al unui struţ care are ca trup ... un cap de mongol cu coroană, aluzie la capetele încoronate şi la dictatorii tuturor timpurilor .

Teatrul-Muzeu, operă suprarealistă totală, e un *puzzle* de obiecte colecţinate de-a lungul vieţii care fac parte acum din biografia artistului. O atracţie aparte ar fi camera al cărei interior, când priveşti „prin gaura cheii", ia forma chipului unei femei. Compoziţia te duce cu gândul la colajul „*Faţa lui Mae West*" (canapeaua imită perfect gura actriţei).

Templul de la Figueres – un monument al gloriei, ridicat spre a provoca istoria şi a precipita viitorul, o adevărată *paradă imperială* de opere de artă, bijuterii, piese de mobilă, cărţi, personaje de carnaval, albume cu fotografii, postere etc. – îşi înalţă decorul arhitectural purtând amprenta unui român: Horia Damian. El este cel pe care Dalí l-a ales pentru a alcătui „decorul de o hieratică solemnitate" menit să străjuiască intrarea de onoare a Muzeului. Bilele innumerabil aglutinate, ce alcătuiesc formele arhitectonice ale artistului român, sunt pentru Dalí *imagini ale densităţii vitale*.

„Spirala logaritmică – acest soi de severă perfecţiune" (studiată de teoreticianul român Matila Ghyka) stă la baza planului acestui edificiu care se propune a fi un *d'après* pentru un Pantheon sau edificiu bramantian. O astfel de „frumuseţe rotundă" defineşte situarea artistului în centrul lumii, lume închegată în jurul *Răstignirii,* laitmotiv al universului dalinian.

Ion CAZABAN

O Cvadrienală fără revelații?

Ca niciodată la alte ediții ale **Cvadrienalei de Scenografie de la Praga**, în vara aceasta am reuşit să o vizitez doar cu câteva zile înainte de închidere. Era normal să nu găsesc atmosfera festivă, protocolar animată, cunoscută anterior, la inaugurări. Plecaseră creatorii şi criticii – majoritatea lor, în orice caz –, premiile fuseseră anunțate, eventual puteau fi discutate în cerc restrâns. Deosebită de cea inițială, atmosfera de acum rămânea vie, atrăgătoare, simpatică, datorită tinerilor angrenați în *workshop*-uri şi tot felul de acțiuni instructive. Mulți circulau în costume improvizate ad-hoc, cu fețe grimate amuzant. Alții urmăreau, fie şi în picioare, prelegerea cu proiecții şi scheme a unui profesor venit de undeva, din lume. Ori se adunau, în curtea vastă a Expoziției, grupuri ce înjghebau construcții naive, fragile, aranjau în scop neştiut (de mine) podoabe de hârtie colorată, propteau scândurele în grămezi de nisip, perpeleau păpuşele la foc mic de paie...

Expuneri, dispozitive, instalații

S-a înțeles de oarecare vreme, iar azi nu-i o noutate, ca într-o expoziție de scenografie, modalitățile de a te adresa privitorului să fie mai aproape de dispunerea tridimensională în spații, decât de una pe suprafața panoului, deşi combinarea este adesea întâlnită. Sunt expuneri mai simplu sau mai complicat elaborate, marcate de dorința comunicării unui demers spectacologic, a unei identități spirituale, a unor apartenențe culturale. Dar şi a unor stări şi poziții politice – cum le făcea vizibile modalitatea aleasă de teatrul israelian, cu imagini de spectacol încastrate într-un zid gros, evident separator, pe care se aflau personaje în costume din diferite epoci, dar şi soldatul de pază, cu mitraliera armată.

De altă orientare, complicat şi incitant, în dulapul construit de scenografii bulgari, zăngăneau rotițe zimțate şi scripeți compuşi din scule felurite (ciocănele, chei, foarfeci). Referința teatrală este explicită: schițele de decor şi costume, micile ecrane care perindă momente din spectacole recente sau scena minusculă, cu cortina purpurie fluturată de vântul unei morişti zgomotoase. Vom înțelege din contextul mecanic, în perpetuă mişcare, că teatrul înseamnă multă tehnică şi meserie, având, însă, arta ca rezultat (parcă Gordon Graig afirma ceva similar).

Pavilionul ceh, purtând însemnele unei construcții de bâlci (afiş cu acrobat şi maimuță), duce la un cerdac înălțat, ornat cu fotografii, deschis spre incintă, un atelier destinat pregătirii spectacolelor, după unele indicii. Elaborarea spectacolului se va dovedi preocupare justificată, regăsită frecvent, în sălile Cvadrienalei. Norvegienii au filmat fazele reprezentării lui *Hamlet* în decor de gheață, pe când mediteranienii ciprioți au adus imagini documentare despre o producție sub cerul liber, o veselă procesiune cu velocipede artizanale de modă veche.

Ca şi în alte ediții, au fost țări care s-au oprit la un singur spectacol – printre care şi țara noastră, selectând operativ montarea lui Alexander Hausvater, *Il Trovatore*, în scenografia Vioricăi Petrovici (Opera din Bucureşti): fotografii color, prelucrate, şi numeroase manechine masive, translucide, luminate pe dinăuntru. Tot pentru un singur spectacol, dar pentru unul imaginar, pare să fi fost cubul

Hamlet în decor de gheață. Scenografia: Berit Marit HAETTA şi Aage GAUP (Norvegia, 2003)

alb-negru al elvețienei Muriel Gestner, un fel de machetă supradimensionată, cu aer oniric. Prin compartimentele ei, poți rătăci ca în vis, în cotloane sumar utilate (dormitor, cabină cu duş, bibliotecă, atelier fotografic cu lumină roşie, misterioasă). De fapt, este imaginea definitiv încremenită a unui dezastru (semnalat de cabina prăbuşită) şi a unui secret – aflat, probabil, în atelierul interzis... O „cheie" ar fi poate, în cărțile lui Freud, tocmai ele zărite pe o masă...

Un spațiu de expunere, definit spiritual prin compoziție și material, s-a impus ca totdeauna, cel japonez: o tejghea circulară din abanos, cu taburete și căni la fiecare, dar și cu machete și fotografii de spectacol pe mici platouri rotunde. Îmi amintesc că regizorul nostru Ion Sava considera cercul – figura sociabilității... Cu alt sens, dar fixând și el o atmosferă, era spațiul conceput de islandezi: ambianță ciudată, o seră părăginită, cu geamuri murdare, sparte, și lămpi ruginite puse pe jos, alături de cutii cu mici ecrane. Dincolo de imaginile teatrale, aspectul general – aparent, mizerie „poetică" – putea vorbi, realist și critic, despre economia precară, ostilă faptului de artă.

Și de astă dată, procedeele expoziționale mai folosite au fost construcțiile ilustrative, suporturile cinetice, instalațiile fanteziste. Cutii, sertare, nișe plasate ingenios, ecrane ofereau în serie imagini foto sau filmate, etapele realizării spectacolului, de la documentare, surse de inspirație, căutări, studii, machete, până la finalizarea scenică. Sunt informații utile, uneori însoțite de texte explicative bine știute – desigur, doar de specialiști – despre scenografie ca „poartă către imaginația publicului" și scenograful care „reflectează mai întâi cu creionul" și propune „ambianța vizuală și sonoră a spectacolului".

Totul se poate simplifica și rezuma, însă, la o bordură de carton cu fotografii, un televizor și o masă cu schițe (Slovenia). Pe masă, așezată simbolic și nu fără umor, o farfurie cu o bărcuță de hârtie. Prea mică, dar gata să înfrunte marile furtuni teatrale...

Păsările

...de Aristofan, o temă generoasă, stimulativă, a fost propusă spre meditație și imaginare tinerilor scenografi în formare universitară. Schițele de decor și machetele, venind din Europa și din cele două Americi, erau uneori mai aproape, alteori destul de departe de parabola dramatică, mergând cel mai des de la supranaturalul divers închipuit la actualizări și localizări în tonalități la fel de diverse. Titlurile sunt lămuritoare: *Un studiu al zborului: utopii umane*, *Păsările – acțiuni fizice*, *În căutarea unei societăți mai drepte*, *De la orașul administrativ la orașul ideal*, *De la moarte la viața nouă*, *Locuri în carnaval*, *Păsările pe calea progresului*, *Păsările în portul Vancouver*, *Păsările Barcelonei* ș. a. Abundă siluetele omenești cu sugestii de aripi și păsările văzute ca niște aripate umane. Este speculat grotesc clonțul coroiat, uneori crescut ridicol unde nu-i firesc. Actualizările se fac prin costum și embleme, cu aceeași tendință spre grotesc. Sunt „păsările" sociale de azi, mișunând într-o lume reziduală, de deșeuri. Oase, oscioare, cranii de păsări au parte de un montaj suprarealist pe o turnantă de bâlci. Altădată, se ajunge la un carnaval de puf și pene multicolore (normal: o tânără din Brazilia). Păsările pot fi integrate și într-o viziune de mit, satirică, vizând dorința de putere, deopotrivă creativă și distructivă (Bulgaria). O colivie (cu pereți albi, lozincă triumfalistă, covor roșu și dragoni poleiți) închide zeci de păsări, unele decedate, pe fondul contrastant al unor ziduri calcinate (Serbia). Tratarea infantilă, inocentă, destinsă, se aplică mai rar – revine dezastrul, ruina, peisajul pustiit. Dar remarcăm și mirificul, fantasticul de basm ori SF, suprafețele vibrate ca un penaj de lumină. Paralela păsări–oameni se regăsește în imaginea saltimbancilor evoluând acrobatic, la înălțime, cu plase de protecție. Sunt schițate dispozitive de înălțare a personajelor (scene etajate, macarale, scări de far). Se urmăresc declarat: „exagerarea, umorul, metaforizarea", „o ambianță simbolică", „colajul în multiple stiluri" (costumele variază de la naziste la scoțiene).

Iuliana GHERGHESCU (România): propunere de decor pentru *Păsările* de Aristofan

Din România, au fost selecționate lucrările studentei Iuliana Gherghescu (UNATC, clasa prof. Adriana Raicu), sub titlul O*ne Way reality*, relevând dimensiunea umană, umanizarea mitului. Studiile pregătitoare, schițele tehnice, macheta o pun în valoare. Dispozitivul plasat pe o scenă rulantă, sensul şi detaliile compoziției pe verticală, variantele, indicațiile pentru mişcarea elementelor scenografice, au fost riguros asamblate.

În preajma spațiului consacrat acestei teme, tinerii Universității din Peloponez aflaseră un loc foarte potrivit pentru propriul lor „escalator", lansând pe cei amatori să se avânte doi–trei metri spre tavan...

Stilistica

Dacă am evalua concepțiile şi opțiunile stilistice din Cvadrienala '07, concluzia cea mai rapidă ce ne-ar veni în minte ar fi: nimic nou sub soarele scenografiei. Desigur, simplificările şi reducțiile decorului „minimalist", mult răspândite, au fost utilizate mai curând economic (Lituania), dar poate şi pentru sobrietate vizuală (dorită şi de noi la montarea pieselor lui Sarah Kane). Stilizările şi efectele cromatice (prin costume, mai ales) intră în pretențiile obişnuite ale profesiei. Spațializările, treptificările, schelele nu sunt de ieri-alaltăieri, ci mai de mult. Nu-i vorba, însă, de o continuitate viguroasă, ci de rezolvări stereotipe (Cipru, Spania, Olanda, S.U.A.). Decorul de lumină ce-şi schimbă culoarea pe un fundal sugestiv ne-a trimis cu gândul la o scenografie realizată la noi cu vreo patru decenii în urmă. Proiecțiile în teatrul politic (spectacolul despre Lech Walesa, Polonia) continuă, într-adevăr, ceva inițiat de Piscator. Reducția la alb şi negru, opoziția şi simbolica lor, sunt, astăzi, lecții asimilate. Albul este asociat cu puritatea (coregrafia *Micul prinț*,

Lituania), dar poate fi maculat, deteriorat, cu efect semantic (Islanda). Vom observa, totuşi, interesul constant al influenţelor culturale, semnalând o anume sensibilitate şi spiritualitate în decor (Japonia, India) sau în costume, inspirate de tradiţia populară (Mexic).

„Actualizările" procedează adesea prin contextualizări formale: un automobil interbelic, biciclete pentru prinţul Hamlet şi prietenul său Horaţio, o masă rulantă de spital pentru nebunia Ofeliei (Bogota, 2006). Procedând invers, se obţine emoţia sau măcar curiozitatea cu obiecte vetuste şi maşinării arhaice, redimensionate uneori.

Germania a fost convingător reprezentată de scenografiile lui Johannes Schütz, Heiner Goebbels, rosalie (aşa semnează, fără majusculă) şi Sebastian Hannak, ţinând de minimalism şi hiperralism crud, de grotescul expresionist şi Noua Obiectivitate caustică, în montarea dramelor brutaliste, dar şi a tragediilor clasice.

Subiectiv, am reţinut în special decorul simultan imaginat de Monika Pormale pentru *Long life* (Riga, 2004). Scena, părând panoramică, era ocupată complet de mobilier învechit, multiplicat şi înghesuit la maximum (amintindu-ne de *Noul locatar* al lui Eugen Ionescu). Odată cu exacerbarea agoniselii, erau semnele repetate ale unei vieţi care cumulează, dar în fond nu se schimbă. Stau, la un loc, numeroase paturi, mese, dulapuri. În fund, cinci uşi se deschid spre alte interioare, la fel de aglomerate, cu obiecte uzate. Probabil, ne-a reţinut – fiind apropiat nouă – „râsu'-plânsu' " din acest decor.

Trei personalităţi

Să-l numim, mai întâi, pe Ralph Koltai cu decorul pentru *Romanii în Britania* (Sheffield, 2006), perseverând în utilizarea metalului mâncat de rugină, făcând astfel sensibilă trecerea nimicitoare a timpului.

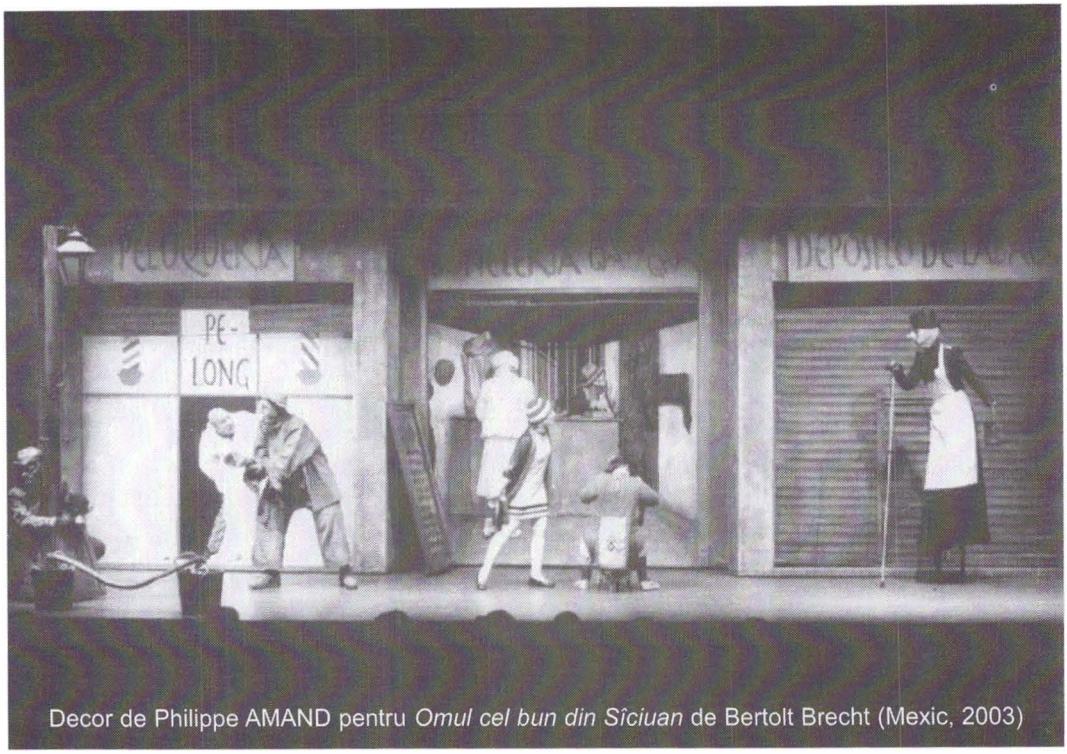
Un film ni-l readuce pe Juan Miró lucrând în atelierul său (era în 1977), închipuind şi colorând insecte imaginare enorme, incluse apoi într-un spectacol de stradă fascinant, dinamic, interactiv, după o tradiţie catalană carnavalească.

Instalaţia dedicată scenografului rus David Borovsky pare să adune, sub prelata neagră şi umedă a unei ambianţe sordide, obiecte definitorii pentru o viaţă şi o epocă. Schiţele şi machetele de decor sunt răspândite peste tot: pe masă, pe scaune răsturnate, pe o movilă de farfurii, pe sticle, dar şi pe cărţi, pe o trompetă sau pe nişte galoşi (se simte mirosul cauciucului). Din nou (după pavilionul islandez), devine imagine captivitatea creatorului, supus unei realităţi sumbre.

Premii

Instalaţia-omagiu pentru Borovsky a primit principalul premiu, *Triga de aur*. În drumul prin marile săli ale expoziţiei, observ menţionate şi alte distincţii. La „Arhitectura de teatru", au avut succes câteva proiecte care integrau funcţional poduri din spaţiul urban. Nu toate (de exemplu podul peste Vistula din proiectul Teatrului de Dans al Katarzynei Jurkiewicz), dar *Manhatan Pier 13th*, având autori pe René Putner Panschwitz (Cracovia) şi Jörg Hofer (Dresda) a fost premiat, de asemenea, *Venice Canal Th* de Julia Wurst, un teatru suspendat, gonflabil, modificabil, pe unul dintre canalele cartierului istoric din Veneţia.

La „Şcoli de scenografie" medalia de aur a revenit studenţilor din Riga (prof. Andris Freibergs) pentru *Maestrul şi Margareta*, evocând stalinismul ca epocă, psihoză, tensiune dramatică, pe muzică de operă rusă şi dangăt de clopote.



Decor de Philippe AMAND pentru *Omul cel bun din Sîciuan* de Bertolt Brecht (Mexic, 2003)

Dintre scenografii consacrați, au fost premiați cu medalia de aur, Johannes Schütz (Germania) şi Joao Mendes Ribeira (Portugalia). Cum se vede în fotografii, Schütz rămâne consecvent cu aducerea pieselor clasice la timpul prezent, îmbracă personajele în costumele obişnuite din jurul nostru (un Macbeth tânăr, în cămaşă cu cravată, purtând doar o coroană aurită, de Irod); apoi în *Trei surori* sau *Maria Stuart*, foloseşte materialul plastic şi metalul nichelat. Compoziția şi cromatica nu eludează, ci mențin misterul, tragismul textelor dramatice, dar în zona luciditătii.

Celălalt, portughezul Ribeira pare preocupat de spații şi obiecte în relație cu expresivitatea corporală a actorului, susținându-i acțiunile prin elemente de decor. Ambianța modernă este rezolvată printr-un constructivism temperat. Soluțiile nu experimentează, ci se bazează pe ceva verificat anterior: dispozitive cinetice, denivelări, pante, modificări de culoare prin lumină (*Don Juan*), plafon apăsător cu deschideri negre spre cer, lumina care pătrunde simbolic prin ziduri (*Casa Bernardei Alba*).

Totuşi, sălile vaste ale expoziției pragheze nu ne-au oferit, de astă dată, noutăți notabile. Am remarcat perseverența profesională, dar şi un profesionalism cu intenții rodate, prea „telefonate", şi rezolvări scenice verificate. Nu şi demersuri inovatoare aşteptând curajos verdictul. Cvadrienala '07 a fost, mai curând, o însumare şi recapitulare a modalităților scenografice de îndelungă circulație, reuşite uşor în acest stadiu de „coacere". Conjugate cu actualele tendințe care fermentează, mai peste tot, prin teatrele lumii, inevitabile schimbări pot fi prevăzute în pavilioanele Cvadrienalei viitoare.

Adrian MIHALACHE

Festival Teatral în Canada engleză

Toronto, în limba indienilor americani, care au constituit „primele naţiuni" din Canada, însemna „pădurea care lunecă spre apă". Spre deosebire de codrul de la Dunsinane, care urca spre castelul lui Macbeth, arţarii din Toronto coboară lin, de-a lungul râului Don, la fel de liniştit, dar mai mic şi mai puţin faimos decât cel al lui Şolohov. Parcurile oraşului nu sunt decât amenajări minimale ale pădurilor străbătute de râu. Pădurea nu mai ajunge însă până la lacul Ontario, ca pe vremea întemeietorilor. Pe malul acestuia se ridică, în locul arborilor, zgârie-norii care dau oraşului linia lui caracteristică, vizibilă doar de pe Centre Island, insulă aflată la câţiva kilometri în faţa vechiului port. De aici se văd cladirile care adăpostesc mari hoteluri şi bănci, turnul de televiziune cel mai înalt din lume (500 de metri) şi Skydome, un fel de Sală a Palatului cu acoperişul glisant. Nu se vede, din larg, niciun teatru impunător.

Vara, la Toronto, ca mai peste tot, nu ai unde să mergi la teatru. Se afla, în turneu, „Le Cirque du Soleil", de la Montréal, prezentând *Kooza*: un spectacol unitar, nu doar o succesiune de numere spectaculoase, cu scenariu bine structurat, inspirat dintr-o legendă hindusă (titlul înseamnă „cutie cu bijuterii", iar tema este, previzibil, dragostea şi gelozia). Câteva spectacole experimentale erau prezentate prin parcuri, cum se face de la o vreme şi la Bucureşti. Publicul se pregătea pentru marea premieră a stagiunii viitoare, musicalul *The Drowsy Chaperone*. Avem de-a face cu o formulă, relativ des uzitată, de teatru în teatru (ca în mai vechiul *musical* de mare succes, *Kiss Me, Kate*, după *Scorpia îmblânzită* a lui Shakespeare). Un cuplu de actori primeşte, ca dar de nuntă, un musical jucat de colegi, a cărui acţiune se petrece în „anii nebuni" 1920. Reluarea unor forme culturale şi ritmuri muzicale ale acelei epoci în contextul prezentului promite să aibă savoare. Creat de doi autori canadieni, spectacolul a fost jucat cu succes pe Broadway şi la Londra, obţinând câteva premii „Tony". Ca urmare, s-a propus realizarea unei versiuni noi, pentru Toronto. Canadienii, şi nu doar ei, ca să fie jucaţi la ei acasă, trebuie mai întâi să aibă succes înafară. Dacă la Toronto era *rélâche*, nu prea departe (după criteriile de acolo), la Stratford, tocmai începea Festivalul de Teatru. Era ultima ediţie la care regizorul Richard Monette asigura direcţia artistică. De aceea, Festivalul cuprindea şi o serie de evenimente, în cadrul cărora contribuţia de 14 ani a directorului era rememorată şi omagiată. Stratford este un orăşel construit la indigo după celebrul oraş natal al lui Shakespeare. Are şi un râu, botezat – cum altfel? – Avon. Este un râu lat, limpede şi molcom, pe care plutesc elegant lebedele. De o parte a râului sunt reşedinţe impunătoare, de cealaltă, se află două teatre. Teatrul Festivalului este o construcţie deschizătoare de drum în arhitectura spaţiilor teatrale, fiind concepută de arhitecta Tanya Moissevich cu spaţii reconfigurabile, fie ca amfiteatru grec, fie ca teatru elisabetan. Teatrul Tom Patterson (după numele iniţiatorului Festivalului, din anii 1950) este conceput simplu şi elegant, în amfiteatru cu trei laturi, urmând parcă modelul sălii „Toma Caragiu" a Teatrului Bulandra. În centrul oraşului, fără vedere la râu, se află alte două teatre, „Avon" şi „Studio".

De la început, Festivalul a fost dedicat îndeosebi reprezentării operelor lui Shakespeare. Se prevede ca, începând din anul viitor, festivalul să poarte chiar

numele lui Shakespeare, iar în Teatrul Festivalului să se joace doar piesele Marelui Will, urmând ca ceilalți autori să-şi găsească locul în celelalte teatre. Pentru a da o şansă şi rivalilor lui Shakespeare, în frumoasa localitate Niagara-on-the-Lake se organizează Festivalul Shaw, în care, alături de piese ca *Sfânta Ioana*, se joacă şi altele mai modeste, dar inteligente, deşi fără pretenții inovatoare, ale unor autori ca Tennessee Williams sau Somerset Maugham, ca şi adaptări după Feydeau sau Turgheniev, semnate de Morris Panych şi Brian Friel.

Nu eram în situația de a vedea prea multe dintre spectacolele Festivalului de la Stratford. Distanța era mare, prețul biletelor aşijderea (110 dolari canadieni). Pe vremea când dolarul american se uita de sus la cel canadian, numeroase autobuze de turişti veneau zilnic din State la Stratford, în excursii care ofereau la pachet plăcerile contemplării peisajului, ale mesei consistente şi ale spectacolului de clasă. Astăzi, turiştii americani sunt mai puțini, dar canadienii vin *in corpore*, de departe, plini de entuziasm. A trebuit să fac o selecție severă şi m-am bazat, pentru a o efectua, pe articolele lui Richard Ouzounian, cronicarul teatral *en titre* de la *Toronto Star*. Este o senzație neobişnuită, pentru un critic de teatru, să citească cronicile colegilor înainte de spectacol şi nu doar *post factum*. Teama de a fi influențat în judecată se îmbina cu dorința de a fi ghidat în alegere. Din fericire, Ouzounian emite judecăți clare şi argumentează logic, fără a broda literar pe marginea spectacolelor şi scutindu-ne de relatarea detaliată a stărilor lui sufleteşti sau a peripețiilor pe care le-a avut în drumul spre teatru sau la întoarcerea acasă.

Am ales, dintre spectacolele pe texte de Shakespeare, *Comedia erorilor*, în regia directorului Richard Monette, un spectacol dinamic, antrenant, corect condus şi interpretat vivace, fără însă a se ajunge la declanşarea mecanismului implacabil al absurdului, conținut în straturile profunde ale piesei. Am înțeles de la Ouzounian că *Regele Lear,* în regia lui Brian Bedford, are doar două lucruri bune, pe Edgar şi pe Bufon. Mai mult, afirmă criticul, piesele lui Shakespeare sunt jucate, la Stratford, cu exces de sfială şi de respect, astfel încât m-am orientat spre alți autori. Un spectacol ambițios, de anvergură, este *Odiseea* de Derek Walcott. Laureatul Premiului Nobel a metisat marea epopee cu tradițiile culturale ale locuitorilor din Caraibe. Lipsa de familiarizare cu limbajul specific acestei zone culturale face receptarea dificilă. Neavizatul admiră, din exterior, imaginile dinamice şi interpretarea în forță a lui Nigel Shawn Williams, dar nu are cum gusta eventualele subtilități intertextuale şi nici nu are sistemul de referință necesar unei evaluări profesioniste. Marea decepție a fost *Soțul ideal* al lui Oscar Wilde, pus în scenă de însuşi Monette. Piesa aceasta nu poate fi bine interpretată şi corect apreciată decât într-o societate în care conversația este practicată ca artă, iar replicile spirituale sunt gustate, memorate şi colportate. Or, în zilele noastre, conversația a murit, fiind înlocuită cu comunicarea, văzută, aceasta, ca o multitudine de discursuri paralele. Discursurile nu mai au vreo miză estetică, ci doar una pragmatică. Vorbeşti nu pentru a-l fermeca pe interlocutor sau pentru a-l stimula să-ți răspundă, ci pentru a-l reduce la tăcere şi a-i declanşa reacția dorită. Jucat de actori care nu au experiența dialogurilor inteligente, pentru spectatori care n-au practicat vreodată aşa ceva, spectacolul sună fals şi cade în gol. Regizorul a înțeles că nu i-a ieşit, nu însă şi de ce. A afirmat la conferința de presă că a făcut o alegere nefericită a piesei, el dorind, de fapt, să monteze *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais, dar neavând destui bani. Ouzounian comenteză sardonic că, la fondurile de care a dispus, Monette putea să fi pus în scenă chiar scufundarea Titanicului!

Rigorile programării m-au obligat să aleg între două spectacole interesante: *Pentecost* de David Elgar şi *Echilibru fragil* de Edward Albee. Prima este o piesă contemporană, inspirată din conflictele balcanice. Într-o biserică ortodoxă, din estul Europei, se află o frescă de mare valoare artistică. Instabilitatea politică face ca biserica să fie invadată de o grupare de refugiaţi înarmaţi, astfel încât opera de artă este pusă în pericol. Incidentul devine pretext pentru o dezbatere privind rolul artei în definirea identităţii individuale şi de grup. Regia era semnată de Mladen Kiselov, bulgar de origine, cu studii la Moscova, sub îndrumarea lui Anatoli Efros, iar, din 1991, rezident în Statele Unite. În urma lecturii cronicilor lui Richard Ouzounian, am ales piesa lui Albee.

Scrisă în 1966, după faimoasa *Cui i-e frică de Virginia Woolf?*, drama *Echilibru fragil* s-a pliat mai bine pe gustul criticilor şi al publicului vremii, aducându-i lui Albee primul său Premiu Pulitzer. Piesa pune în scenă problemele tipice ale anilor 1960: incomunicabilitatea, contestarea sistemului, prăpastia dintre generaţii. Abordarea autorului este psihologică, iar construcţia, în pofida titlului, este foarte „echilibrată". Un cuplu de vârsta a treia, Agnes şi Tobias, îşi doresc o viaţă echilibrată şi liniştită, care este, însă, permanent tulburată de prezenţa surorii alcoolice a lui Agnes, Claire, care nu-şi măsoară cuvintele. Soseşte şi fiica, Julia, căutând refugiu în casa părintească, după al patrulea divorţ. Apar Edna şi Harry, prietenii şi vecinii lor, care şi-au părăsit locuinţa, în urma unui inexplicabil sentiment de teroare. Stresul cauzat de invadarea mediului familial aduce la suprafaţă vechi frustrări, iar crizele îndelung înăbuşite izbucnesc. Cu un scenariu oarecum similar, Eugen Ionescu dăduse, înainte cu un deceniu, o piesă proaspătă şi inovatoare, *Victimele datoriei.* Şi acolo, intruziunea într-un mediu ocrotitor declanşa criza. Deosebirile de tehnică teatrală sunt determinate de nivelul diferit al poziţionării autorilor în raport cu existenţa. Albee vorbeşte despre „aici şi acum", Ionescu, despre „întotdeauna". În termenii lui Ionescu, piesa lui Albee este una „poliţistă", a cărei miză este „doar" ideologică.

Regizoarea Diana Leblanc nu se preocupă excesiv de aducerea piesei în contextul secolului al XXI-lea. Vedem un spectacol curat şi bine condus, care ar fi făcut mare succes la Bucureşti, în 1962, în regia lui Moni Ghelerter sau a lui Mihai Berechet. Diana Leblanc este foarte atentă la clarificarea relaţiilor dintre personaje, pune accentele la locul şi momentul potrivit, dar nu-şi recunoaşte alte atribuţii decât cele minimale, care figurează, obligatoriu, în fişa postului. Teoretic, ea recunoaşte că piesa are o relevanţă sporită astăzi, prin faptul că luminează contradicţia dintre intruziune şi securitate. Practic, nu face nimic pentru a pune în evidenţă acest nou sens. Ar fi putut aspri aspectul cuplului de intruşi, dându-le o dimensiune demonică, dar nu consideră necesar să se complice. Scenografa Astrid Janson a reconstituit un living-room tipic al anilor 1960, având grijă ca dimensionarea mobilierului să fie adecvată, astfel încât publicul, situat în amfiteatru, de cele trei părţi ale scenei, să aibă o bună vizibilitate. Cea mai clară actualizare este precizarea din program că actorii, care beau de sting şi fumează nonstop pe scenă, consumă, de fapt, doar băuturi răcoritoare şi ţigări fără nicotină. Conformismul, abstinenţa şi pudoarea, obiecte ale politicii de stat în Canada şi, mai ales, în Ontario, sunt astfel cruţate.

Actorii, foarte buni, joacă în forţă, cu încordare, ca vedetele de pe vremuri. Martha Henry, starul distribuţiei, face din Agnes un personaj aparent puternic şi autoritar, cu explozii bine controlate, amintind de Marcela Rusu în *Virginia Woolf.* David Fox, în rolul lui Tobias, este adecvat ca partener secundar, dar ratează sis-

tematic toate momentele solistice. Michelle Giroux, în rolul fetei, este o răsfățată oarecare, fără a face vreo legătură între problemele intime ale personajului şi revolta culturală a generației din care acesta face parte. Foarte buni, Patricia Collins şi James Bendick, în rolul vecinilor terorizați, construiesc în cheie realistă, nişte figuri tipice din clasa mijlocie care locuieşte, confortabil, în suburbii. Ar fi fost necesară tocmai redimensionarea acestor personaje malefice, prin scoaterea lor din contextul social. Marea revelație este Fiona Reid, în rolul surorii alcoolice, Claire. În loc să pastişeze, cum era, oarecum, de aşteptat, pe Vivien Leigh din *Un tramvai numit dorință*, Fiona Reid îşi joacă personajul şi-l parodiază totodată, în manieră brechtiană. De o inteligență şi un simț al *timing*-ului cu totul aparte, actrița reuşeşte instinctiv ceea ce publicul avizat aştepta, iar echipa neglija: să aducă piesa în zilele noastre.

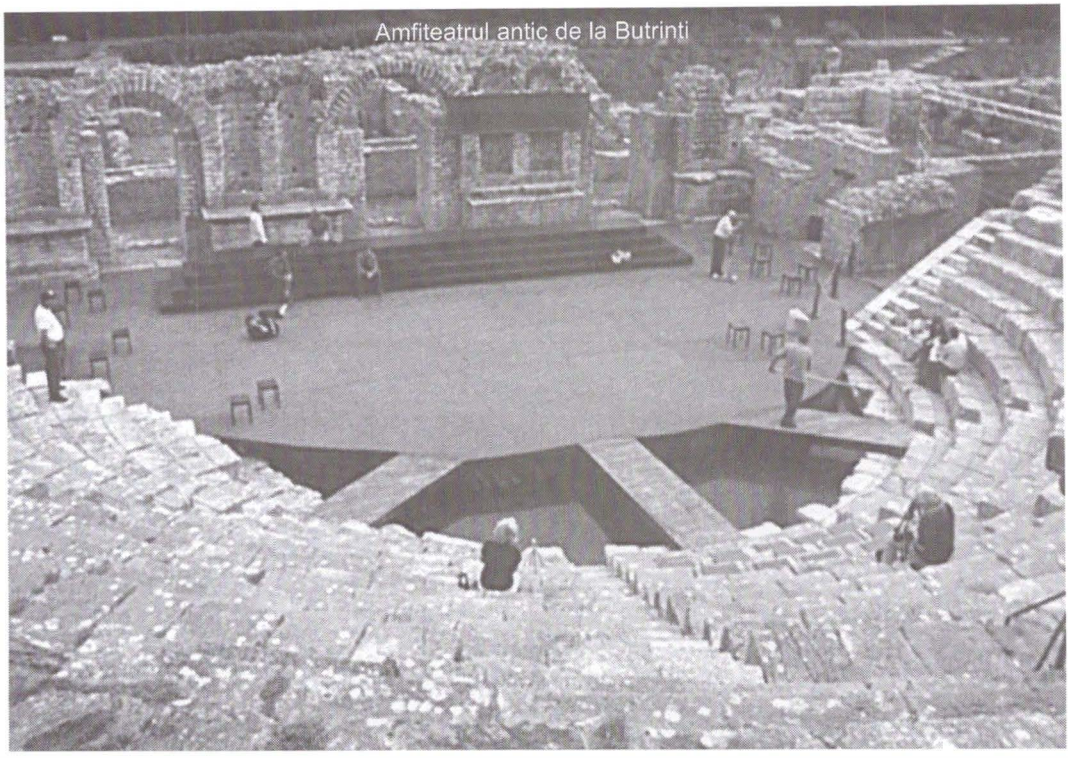
Zilele noastre sunt ale globalizării şi, tocmai de aceea, ale unei intense interogări cu privire la identitate. Marshall McLuhan spunea despre Canada că este singura țară care a învățat să trăiască fără să aibă o identitate distinctă. Absența identității naționale poate fi un avantaj, în sensul că permite emergența unei conştiințe globale, a întregii umanități. În secolul al XIX-lea, junimistul Vasile Pogor, punându-şi spinoasa întrebare, în spiritul lui Montesquieu, „ce înseamnă să fii român?", îi răspundea prin afirmația că *les peuples heureux n'ont pas d'histoire*. Absența oricărei narațiuni istorice de hegemonie politică sau culturală poate fi, astăzi, factorul de deschidere către noutate şi creativitate.

Doina PAPP

Festivalul International Butrinti 2007

Aproape necunoscută europenilor, Albania este o țară fabuloasă. Nu mai vorbesc de locurile unde am călătorit eu, pe țărmul Adriaticii, la Saranda, în inima străvechii Ilirii. Nu spunea Shakespere în ***A douăsprezecea noapte***, prin gura personajului care naufragiază pe țărmul Iliriei: Ce țară o mai fii şi asta?! După ce vezi aceste locuri, dai dreptate mirării lui. La urma urmelor, sălbăticia, caracterul frust, ciudățenia nu sunt adjective chiar atât de rele, ba din contră, ar putea spune cei care apreciază unicatele. Aşa stând lucrurile, nici eu n-ar fi trebuit să simt atât de acut vocea sălbatică a acestor pământuri străbătând drumul incredibil, spectaculos dar şi periculos, de la Tirana la Saranda. Vreo 6–7 ore (peste trei sute de kilometri) urcând şi coborând creste de munți, pe o potecă îngustă numită şosea, privind dacă mai aveai curajul, ametitoarele prăpăstii din străfundul cărora ne zâmbea larg, în culori de smarald, marea. Arşița făcea din pulberea stearpă a drumului un peisaj aproape selenar, înveselit ici-colo de câte un măslin răsărit reverențios în calea drumeților. E adevărat că la Saranda se poate ajunge şi prin insula Corfu, cu vaporul (doar zece kilometri)fără a avea însă în acest fel un contact cu Albania profundă, ieşită nu demult din grota comunistă. Vechi de peste trei mii de ani, locurile acestea sunt pline de ruine ale vechilor castre romane din vremea multelor secole de ocupație şi, mai deloc, de semne ale otomanilor care au cotropit Albania până în 1812.

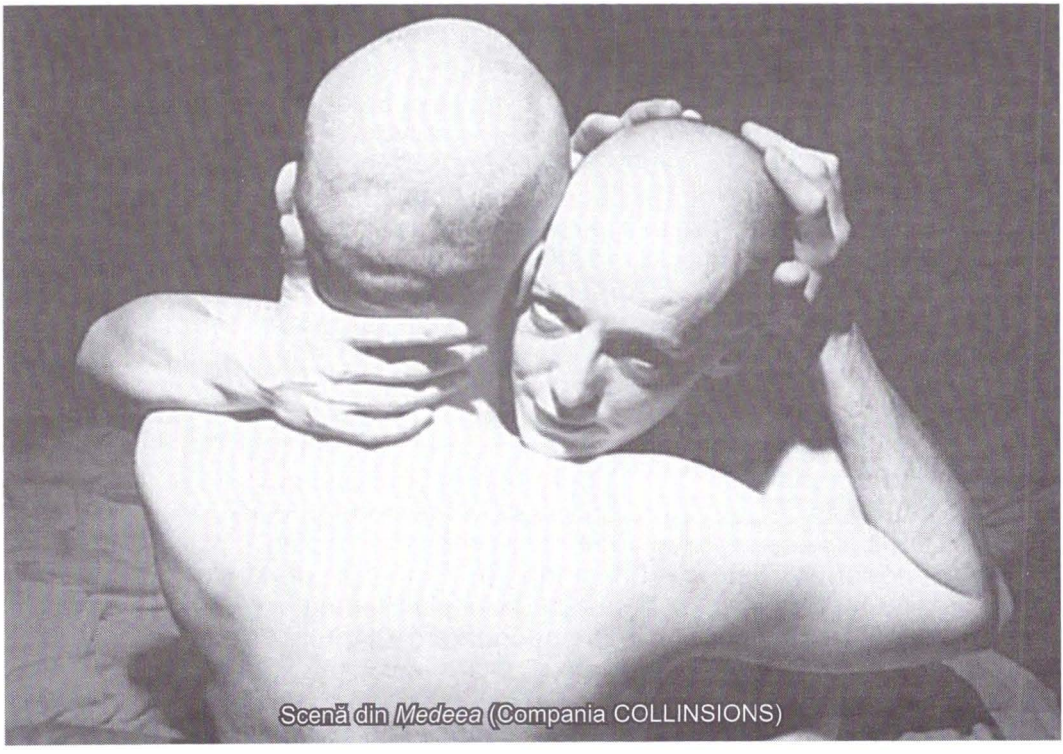
În bazinul mediteranean, din care face parte acest areal, s-au produs de-alungul istoriei interesante sinergii, la care au luat parte şi sciții şi tracii sau dacii, întâmplări studiate de Nicolae Iorga îndelung, motiv pentru care statul albanez i-a donat o casă la Saranda. Rezonanța latină a numelor, a limbii din această țară numită Shkodra – sunt alte însuşiri frapante în amestecul de religii şi culturi care exprimă spiritul ținutului. Pe băiatul de la recepția hotelului îl cheamă Igli, pe prietenul meu regizor Adonis Filipi, foarte mulți îşi spun Edmond, iar directorul Festivalului, de un cavalerism impecabil cu iz romantic, poartă un nume italienesc sută la sută:Alfred Bualoti. Da, da, ce țară mai e şi asta?! care după o dictatură de tip medieval, de pe urma căreia au rămas celebrele buncăre care străjuiesc drumurile, se luptă cu trecutul într-un avânt de invidiat. În doi ani, au terminat un aeroport la standarde internaționale(el se numeste „Maica Tereza") e avansat lucrul la cea mai mare autostradă ce va lega capitala de litoral, iar acesta va fi în curând unul dintre cele mai căutate locuri de către turişti. Din acelaşi entuziasm s-a născut în anul 2000 şi ideea **Festivalului Butrinti 2000,** pe care Ministerul Culturii, Turismului şi Sportului îl finanțează. Butrinti e o mică aşezare la 15 kilometri de Saranda, cu un inestimabil parc arheologic, din care face parte şi splendidul amfiteatru antic cu o vechime de peste trei mii de ani, de pe meterezele căruia răsună an de an un gong uriaş. Nu ştiu de unde şi, mai ales, cum el se umple timp de o săptămână cu spectatori veniți, cu mic cu mare, la teatru. I-am văzut târziu în noapte mergând pe jos spre casele lor, sătucuri din împrejurimi, în timp ce autobuzul nostru luneca leneş pe drumul de întoarcere la hotel. Un grup mic de oameni – din care pe lângă directorul amintit trebuie să-i menționez pe directorul executiv Edmond Xhumari, pe dramaturgul Stefan Capaliku, cel care a condus conferințele de presă – asigură de şapte ani o bună şi eficientă desfăşurare a Festivalului, care, acum că s-a împământenit sigur, îşi propune să-şi definească mai bine profilul şi poate să devină şi competitiv. În cele câteva discuții cu directorul Alfred Bualoti, am aflat că selecția a urmărit în orice caz şi până acum să promoveze spectacole care se încadrează mediului ambiant, spațiului scenic original, fără a-i îngrădi însă deschiderea. De altminteri, cum am putut observa, reprezentațiile cele mai bine percepute au fost acelea care au lăsat să respire acest spațiu, care au ştiut să stea de vorbă cu zidurile roase de vreme, cu cerul înstelat, cu gângăniile, de ce nu, devenite nu o dată personaje sau parte din decor. De-alungul timpului, au poposit la Butrinti trupe din aproape toată Europa, dar şi din America şi, bineînțeles, din Balcani, genul proxim de referință. Ediția a 8-a la care am participat, aflându-mă pentru prima oară la Butrinti, mi-a făcut o bună impresie. Afişul a fost dominat de piese antice, dar, paradoxal, cea mai puternică emoție a produs-o un spectacol contemporan de la **Teatrul de Dramă din Belgrad**, intitulat ***A small Theatre of Death,*** după Elfride Jelinek, cunoscuta scriitoare austriacă distinsă cu Premiul Nobel. De o rafinată modernitate, având în centru un personaj misterios, o femeie , o fostă celebritate a scenei, spectacolul abordează teme existențiale majore, frisonante, în acelaşi timp, filosofice şi existențiale. Nu auzim noutăți poate, deşi e bine să ne amintim cât mai des cât de fragili şi muritori suntem cu toții, dar vedem un fel de cabaret macabru în care cântecul şi dansul exhibează grotesc dramele lăuntrice. Actrița, cu masca ei mortuară prefabricată, dar şi cerşetorul care sfârşeşte într-o cutie de carton, se întâlnesc pe acelaşi petic de scenă al vieții, chiar dacă drumurile lor sunt paralele. Preluate şi exprimate artistic de grupul actorilor care funcționează


Amfiteatrul antic de la Butrinti

sincron, ca un ansamblu rezonant acordat la stările personajelor, biografiile, reacțiile celor două personaje centrale (dacă pot fi numite astfel) trec de la personal la general. Stilul e mai degrabă suprarealist, şi tocmai de aceea atât de semnificativ în simbolistica pe care o conține. Există şi o cromatică studiată în alb şi negru foarte expresivă ca imagine şi sens. Nu ştiu în ce cadru se joacă spectacolul acasă, pe o scenă obişnuită, dar la Butrinti, pe fundalul zidurilor descojite Durdija Cvetic, interpreta principală, blondă, cu rochia ei *fin de siècle,* arăta ca o floare dintr-un ierbar. Admirabilă această actriță, bun întreg ansamblul şi un regizor al cărui nume l-am reținut: Nebojsa Bradic. Cei care au ridicat publicul în picioare au fost însă grecii. **Teatrul Național de Nord de la Salonic**, prezent în fiecare an la Butrinti, a adus cu titlul ***Lumea lui Dionysos***, o adaptare după ***Bacantele*** de Euripide. Pot spune că a fost pentru prima oară când am văzut un spectacol grăitor pentru sursele care-au dat lumii arta pe care o slujim, teatrul, pentru „naşterea tragediei" de care vorbeşte Nietzsche. Spectacolul respiră în cadrul culturii populare greceşti, care l-a produs, dar atinge, într-un mod sublim tema confruntării dintre apolinic şi dionisiac, dintre Eros şi Tanatos în momentul în care cele două entități, care se confruntă, îşi definesc principiile. Începe, aşadar, ca o petrecere populară plină de viață, în cadrul căreia femeile tebane (bacantele) îl întronează pe Dionysos-Bachus şi sfârşeşte cu ritualul de îngropăciune al învinsului Penteu, regele Tebei, cel care încercase zadarnic să impună legea sa în fața dezlănțuirii simțurilor. Între timp confruntarea ia înfățişări halucinante. De la bucurie la exaltare, delir şi extaz, spectacolul îl urmează pe Euripide, cu excelente argumente realiste care explică şi îmbogățesc mitul antic. Bacantele arată ca nişte târgovețe din aşezarea în

care se petrece acțiunea. Cele două simboluri sunt doi flăcăi chipeşi, buni de iubit, iar întreaga scenă arată ca o gospodărie rurală din care nu lipsesc acareturile, atelajele şi tot felul de obiecte specifice civilizației păstoreşti din care cele mai de efect sunt clopotele cu care Tezeu şi Cadmos se încing zornăindu-le în dansurile lor erotice. Un moment de o rară frumusețe şi semnificație este nunta pe care o imaginează regizorul în momentul travestirii lui Penteu, o îngemănare tragică între Eros (Dionysos) cu Tanatos (Penteu) în care mireasa va fi sacrificată şi crucificată sub forma unei paiațe confecționate ad-hoc de actori prin umplerea cu paie a unui costum negru de haine. De un dinamism năucitor, cu frângeri de ritm spectaculoase, cu părți elegiace tandre şi altele antrenant exuberante, cu momente înălțătoare de neuitat, spectacolul punctează clar şi distinct esența tragediei, lăsând spectatorului senzația că a luat parte el însuşi la ritual. Fără stilizări clorotice, fără exibări orgiastice, erotico-pornografice şi simboluri crispate, cum am tot văzut că se joacă pe la noi această piesă, montarea grecilor ne-a arătat un teatru adevărat care-şi merită sensul civilizator. Dintre interpreți să-i menționăm pe Stratos Tzortzoglu, un elegant şi energic Dionysos, şi Christos Sougaris, care-i opune în rolul lui Penteu imaginea unei sobrietăți înnegurate. Meritul cel mai mare revine însă regizorului, Tassos Rantzos, pe care întrebându-l cum ar monta această piesă în altă țară decât Grecia, l-am pus în mare încurcătură.

La Butrinti am avut parte şi de două ***Medee*** ale aceluiaşi Euripide, preferat pentru umanismul lui legendar prin raportare la esențele tari din tragediile lui Sofocle şi Eschil.



Scenă din *Medeea* (Compania COLLINSIONS)

Mai interesant a fost spectacolul Companiei **Collisions** din Anglia, cu o interpretă energică, originală ca înfățișare (avea capul ras), Denise Evans, pusă bine în valoarea de un ansamblu restrâns, dar bine articulat şi tensionat. Ar putea fi însă de discutat cu cine se mai bate aici Medeea, de vreme ce în disputa cu Jason îi sunt favorabile toate celelelalte personaje, inclusiv corul. Fapta ei abominabilă, uciderea copiilor, mai este scuzată astfel doar de răzbunare, de gelozie, iar întrebarea *e vinovată Medeea?* rămâne tot fără răspuns. Am apreciat fireşte rigoarea pronunției, inclusiv în greaca veche, şi modul în care cei doi îşi aruncau subtil ironiile, ca şi feminismul eroinei, imaginea statuară, monumentală a montării, dar parcă am mai văzut asemenea făcături ar zice cârcotaşii în care stilul e confundat cu calofilia, emoția cu clişeele ei.

Cealaltă *Medee*, a **Teatrului Atelier 31** în colaborare cu Teatrul Național din Tirana, a ratat şi ea ocazia de a ne convinge, cu toată vitalitatea şi talentul interpretei, Emma Andreea. Cu un decor imposibil, care sufoca spațiul şi obtura vizibilitatea, în care actrița stă îngropată vreo trei sferturi din spectacol, regizorul n-a mai reuşit să demonstreze mare lucru din ideile sale, altminteri valabile. Coregrafia ansamblului a impresionat, dar corul a evoluat din păcate în paralel , fiind şi ca stil parcă din altă piesă.

Mai viu şi mai autentic mi- a părut să fie spectacolul **Teatrului Tineretului „Nikolai Binev"** din Sofia cu ***A douăsprezecea noapte*** de Shakespeare. Ideea de a folosi pretextul teatrului în teatru pentru această piesă, care are şi aşa destule travestiuri, n-a fost însă prea fericită. Ea a funcționat fructuos doar inițial, pentru a „juca" naufragiul, şi a revenit în final punând între aceste coperte, nu şi între paranteze, o reprezentație altminteri agreabilă , tinerească, având unele lungimi dar şi multe momente de haz agrementate cu o muzică melodioasă.

Mult aşteptat în Festival, ***Bărbierul din Sevilla*** de Baumarchais în interpretarea Naționalului din Tirana, în regia francezului Eric Vignet, a avut unele probleme cu decorul(find conceput pentru scenă turnantă), dar ne-a înfățişat o idee nouă despre această comedie, acum cam neagră şi epurată de spiritul ei popular. Am văzut, aşadar, un spectacol voit prețios, aseptic, ironizând prin simplificare schema intrigilor care golesc de viață comportamentul personajelor. Un *Bărbier* în *pas des deux*, în care Bartholo e aproape mai important ca Figaro, fiind înfățişat ca un spirit al răului care se strecoară pe vârfuri în scenă sub înfățişarea unui tânăr în straie negre (Nerithan Licaj). La fel de îndoliată e şi Rosina, pupila bine păzită a lui Bartholo pe care o curtează un Almaviva cam copt. Frumos, elegant, acompaniat de o mică orchestră de cameră, „îmbrăcat" în alb şi negru, spectacolul ne-a lăsat cumva pe gânduri. Oare merită să sacrificăm hazul popular al celebrului personaj? În fine, trebuie să menționez în ordinea noutăților şi spectacolul Teatrului de Dramă din Skopje(Macedonia) cu ***Jonadab*** de Peter Shaffer , o legendă orientală cu rădăcini biblice, pe care cunoscutul autor englez a ales-o pentru a ne spune cu siguranță multe lucruri actuale, dar care mie mi-au scăpat cu desăvârşire din cauza lipsei traducerii într-o limbă de circulație. De altfel, printr-un efort demn de laudă, Festivalul a asigurat publicului local traducerea spectacolelor, contribuind în acest fel la succesul evenimentului.

Cu o selecție atentă şi o organizare pe măsură, cea de-a 8-a ediție a **Festivalul Internațional Butrinti 2000** a mai urcat o treaptă spre câştigarea prestigiului său artistic şi cultural.

Elena-Maria ŞORBAN

Scene cu gay şi despre teatru, ca leac la plictis

Nu există încă răspunsuri univoce despre cauzele homosexualităţii. M-am dus la teatru să caut explicaţii – iar piesa ***Credo*** de americanul Craig Lucas a reuşit să îmi ofere câteva.

Plecată fiind din Clujul festivalurilor teatrale, mie insula Madeira îmi pare, uneori, un deşert cultural... În sfârşit, am ajuns să văd aici un spectacol care ar putea face faţă la noi sau pe orice scenă profesionistă!

Un text reflexiv organizat în 5 scene disparate ca *happening,* pe aceeaşi temă a amorului dintre homosexuali. Infantilismul revine în fiecare dintre ele, prin comportamente, evocări, nostalgii... Mi se conturează cauze posibile: homosexualitate generată de frustraţiile din copilărie: băieţi fără tată, crescuţi nematurizaţi, găsind ocrotirea pe care nu au avut-o, în braţele unui alt bărbat puternic... Sânuri materne înlocuite de biberoane – şi gata: reflex de supt transpus, peste ani, sexual...

Sau: identificarea. Bărbat fiind, te-ai putea identifica cu o femeie, când de la mama ta ai avut parte numai de frustrări? Craig Lucas îndrăzneşte să afirme: „Iubeşte-ţi aproapele ca pe tine însuţi" poate azi să însemne: sunt homosexual! În scena a doua (unde desluşesc origini din proza lui Thomas Mann), băiatul misterios transpune telepatic, respectivul citat biblic, gândit de barman, în concretizare erotică gay.

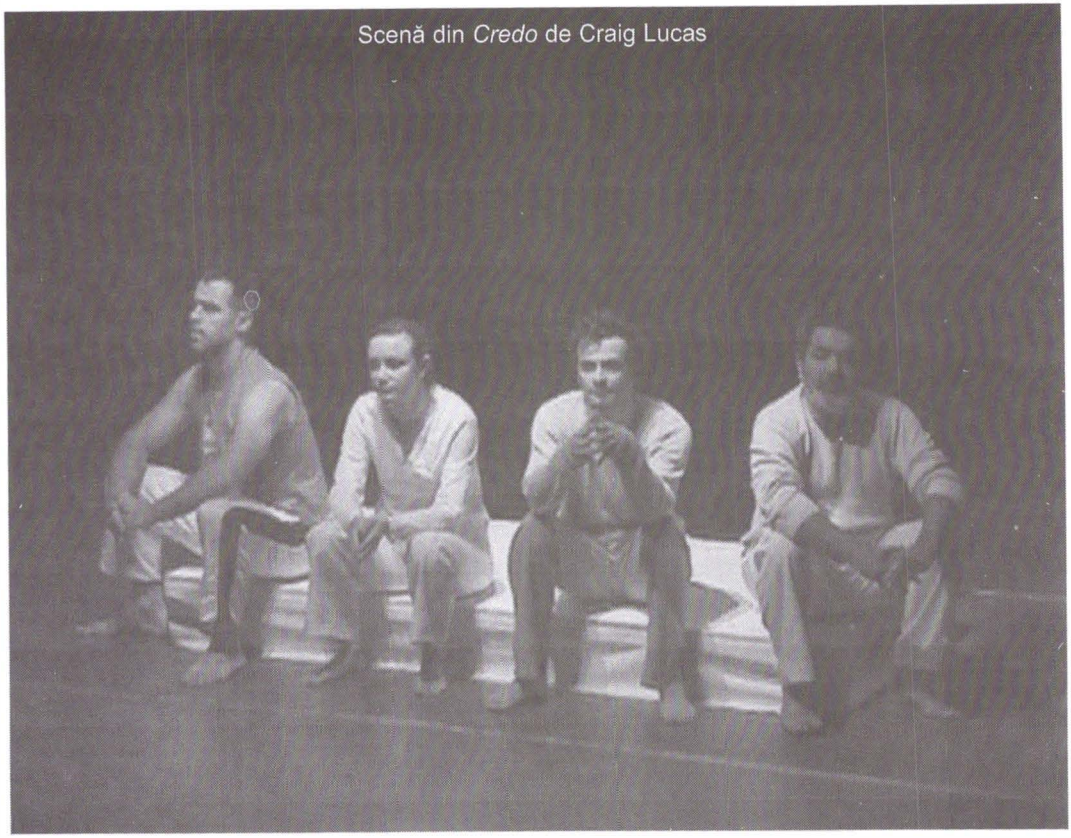
Lumea *gay* este (ca toată lumea) în tânjire – dupa pace, acceptare, identitate. Fiindca anonimatul este, azi, dureroasă consecinţă a lipsei de identitate. Partenerul care monologhează în scena a treia îşi aminteşte de iubitul lui: detalii colorate, expresii sugestive („un Neanderthal manierat") – totul despre el este reprezentabil, numai numele i s-a pierdut...

„Viaţa ca un film străin şi complicat" din care se reliefează, ca trăiri, numai orgasmele – este tânjită din lumea de dincolo de moarte. Femeia şi bărbatul devin, acolo, parteneri de discuţie. Un detaliu sugestiv, în care eu mă regăsesc, figurată, este identificarea lor profesională: el – astrolog, ea: contabilă. Aşa-i că o asemenea pereche nu poate avea şanse?... Dincolo, ei pot să-şi comunice nostalgiile şi dorul crunt de ceea ce a trecut: *viaţa.*

Câinele electrocutat, evocat în scena ultimă, accentuează ce înseamnă iertarea. Revine laitmotivul dorului de atingere, de mângâiere, de a simţi, pur si simplu, pielea unei fiinţe – adică, de a iubi.

"Credo" de Craig Lucas – sau credinţa că ne putem iubi, că putem să iertăm chiar dacă ni s-au şters repere, certitudini de corectitudine!... SIDA este, poate, unica certitudine – şi am putea face, fiecare, exerciţiul propus de autor, de a ne imagina viaţa fără acel „eu însumi" supus pieirii...

Un regizor-actor cu trei parteneri excelând prin firesc şi virtuozitate, astfel că reflecţia se transformă în dinamism teatral: Elvio Camacho împreună cu Eduardo Luiz, Eugénio Cabral, Paula Erra. Intuiesc că prologul la cele cinci scene vine din partea lor, pe linia tradiţiei medievale, ca un comentariu cvasi-improvizatoric, naiv şi potenţator. Muzica, puţină şi simplă: un cântec de leagăn (vocea Paulei Erra ar



Scenă din *Credo* de Craig Lucas

putea face carieră) şi un *love song* (intuiesc: având ca autor si interpret pe înregistrare chiar pe Craig Lucas) – adaugă relief spectacolului.

Aici, la capătul lumii, este greu să produci cultură. Cotidianul se manifestă autosuficient. Încă nu am uitat aberaţiile din piesa pentru copii „Rometa şi Juliu", la acelaşi TEF, cu doi ani în urmă, care m-au făcut să evit alte adaptări dedicate publicului infantil, la Compania lui Elvio Camacho. Pentru a atrage public, se face aici, exces de excese. Precum în ceea ce am mai văzut anul acesta în Madeira : *Rigoletto şi portalul de cristal* – un *musical* cu şi pentru copii (GCEA este sigla instituţiei realizatoare, un fel de inspectorat de cultură şcolară), kitsch la opera de Verdi, respectiv o parodie despre Uniunea Europeană, cu mijloace simpliste, de scenete televizate, cu altă companie privată locală, COMTEMA, condusă de Rui Morna.

Apar însă semne că akedia se poate lecui prin cultură veritabilă. Elvio Camacho găseşte, uneori, soluţii. „Credo" este una dintre ele. Mai mult, în aceasta stagiune, directorul de companie, regizorul şi actorul pe care îi întruchipează, a inaugurat şi o TEATROTECA cu acces gratuit, cu sute de înregistrări, din toata lumea. Oare va ajunge teatrul românesc în Madeira? Oare va ajunge compania sa, TEF – Teatro Experimental de Funchal – la vreun festival de la noi?... (Deschid mailul: Elvio Camacho îmi scrie că a fost o dată în România, acum vreo 10 ani, la o întâlnire teatrală...) Dacă mi se pare cam utopic, aprind speranţa, întrebandu-vă şi propunându-vă... Există un recent înfiinţat Institut Cultural Român la Lisabona, condus de poetul Virgil Mihaiu, care intensifică asemenea speranţe!

CARTEA DE TEATRU

Crenguța MANEA

Povești despre histrion

Mihai Măniuțiu mărturiseşte în cea mai recentă carte a sa de eseuri, ***Despre mască şi iluzie*** (Editura Humanitas, Bucureşti, 2007), fascinația neistovită pe care o exercită asupra sa actorul animat de plăcerea ludică şi de entuziasmul ca delir sacru – de aceea şi preferă numele de *histrion* –, cel care reuşeşte să ne transfere şi nouă o parte a acestui delir, fiindcă şi noi „delirăm pentru ca natura însăşi să nu delireze în noi", după cum formulează lapidar Măniuțiu un avertisment legat de felul în care putem fi invadați de materialitate în absența exercițiului spiritual al comunicării cu realitatea transcendentă căreia, de fapt, îi aparținem.

Volumul lui Mihai Măniuțiu este construit pe definiri succesive şi concentrice ale actorului/histrionului în spațiul creației teatrale, iar rezultatul este legitimarea lui ontologică, a acestui „oficiant consacrat a lui *a fi*", prin multiplicitatea identității sale, vocația multiplă a lui *a fi*, a alterității. În fond, pentru Măniuțiu, „marea capacitate de a fi" a actorului este cea care reinstaurează înțelesul originar al teatralității.

„Curajul de a visa e preambulul cutezanței de a făptui" – are sonoritate de aforism, afirmația! Şi nu e singura din carte, dar e una dintre sursele bucuriei lecturii ei... Iar pentru histrion reveria este o practică, să spunem, profesională, a felul său de a da visului substanțialitate şi concretețe : „Viziunile şi himerele abia schițate ale celorlalți devin, prin intermediul său, din aeriene şi impalpabile, extrem de concrete, tangibile şi îşi divulgă unul câte unul secretele."[1] Continua devenire, permanentul proces de alteritate pe care-l traversează histrionul, are nevoie de prezența martorilor, este stimulată de ea, şi provoacă în ei „o expresie concentrată e Erosului colectiv, a dorinței comune de împărtăşire şi comunicare".[2] Aceasta este consecința

ultimă a actului teatral, sensul în care spectatorii vor fi marcați existențial de participarea la acest fapt trăit.

Alegând drept *motto* al capitolului „Enigma măştii" o cunoscută profesiune de credință a lui Antonin Artaud – *„Când trăiesc, nu simt că trăiesc. Atunci însă când joc, simt cu adevărat că exist"* – Măniuțiu dezvăluie propria credință în exemplaritatea existenței proteice a histrionului în care posibilele identități aşteaptă forme de expresie, masca fiind „orice rol pe care actorul îl adoptă spre a se pune în joc pe sine ca pe altcineva, pentru a trăi o aventură esențial intimă sub aparențe vizibil-atrăgătoare.".[3] Prin jocul cu măştile ce şi le asumă, histrionul dă măsura proteismului său şi stabileşte un raport mereu dinamic între prezență şi identitate în actul creației scenice. Experiența de spectator mă duce cu gândul la Marian Râlea, Marcel Iureş şi Bogdán Zsolt. Sunt actorii împreună cu care regizorul Măniuțiu a exersat din plin virtualitățile existente în adâncul lor histrionic, le-a dat formă sensibilă în spectacole pe care memoria le păstrează în fulguranta lor clipă de grație. Ca exercițiu de memorie teatrală, aş propune derularea momentului de început al spectacolului *Exact în acelaşi timp* (Teatrul Național din Cluj), moment în care Marian Râlea, în fața cortinei, făcea dovada histrionismului său proteic şi dădea la iveală „obraze" închipuite prin mobilitatea excepțională a întrupărilor multiple.

Capitolul cel mai consistent şi pasionant pentru un dialog teoretic este „Mască şi întrupare". În el, puternic influențat de gândirea teatrală a lui Artaud, după cum şi notează, Măniuțiu urmăreşte să descifreze modalitățile histrionului de a configura corpul spectacular – corp transfigurat – şi pentru execuția căruia e necesară „depăşirea stadiului primar şi nereflexiv al senzorialului, corpul transfigurat fiind tocmai senzorialul care, aşa cum visa Artaud, gândeşte şi insuflă gândire."[4]. Pentru a ajunge la întruparea personajului, actorul trebuie să se desprindă de „mortalul mimesis" şi să actualizeze în creația sa toate fantasmele şi presimțirile generate de aflarea identității personajului într-una din identitățile sale.

Despre mască şi iluzie reia şi dezvoltă multe dintre ideile şi formulările din *Act şi mimare* (Editura „Eminescu", Bucureşti, 1989), cea mai recentă având detalii în plus şi „un montaj" diferit al conținutului. Amândouă cărțile scrise sub specie ludi afirmă şi demonstrează că „existența e joc şi jocul e existență".

În egală măsură conceptual-teoretic şi poetic, discursul lui Mihai Măniuțiu ni-l relevă acelaşi „povestaş" ale cărui istorii – fie scenice, fie scriitoriceşti – nu pot fi parcurse decât cu sufletul la gură. Nu sunt de partea celor care vorbesc şi scriu doar despre cerebralitatea operei lui Măniuțiu! Ea are o puternică armătură intelectuală, dar şi o combustie afectivă pe măsură. Ca argument, îi invit să citească un capitol al acestei cărți, „Corpul", un poem în proză, un imn închinat histrionului, un fel de *Cântare a cântărilor* pentru cel al cărui trup se spiritulizează iar sufletul îi apare prin o mie şi unul de chipuri. Sau, „...În arta teatrului, spiritul este pseudonimul corpului transfigurat prin joc".[5]

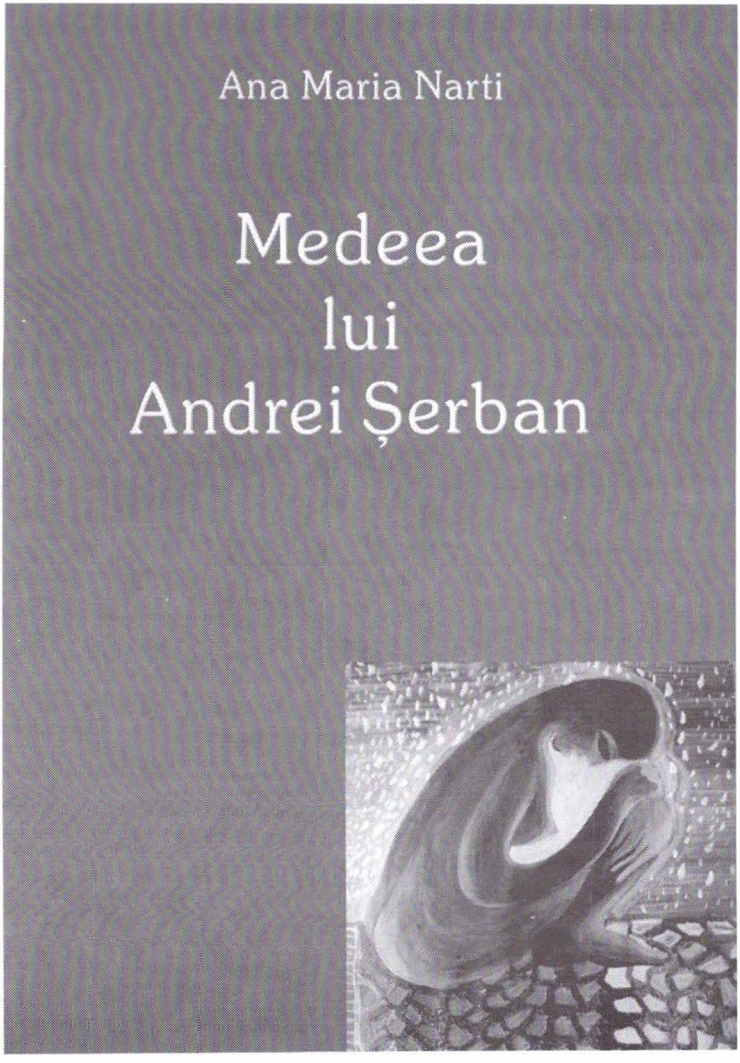
Despre mască şi iluzie ne lasă convingerea că asupra creațiilor lui Mihai Măniuțiu trebuie revenit cu gândul, cu fapta (re-lectura, re-vederea), dar mereu va rămâne acea atracție a cămării – ispititor închisă, dacă ar fi să apelăm la un *pattern* al artistului – în care dacă intri va trebui să plăteşti un preț. Prețul cunoaşterii.

[1-2] *Despre mască şi iluzie*, pag. 31; [3] *Op.citat*, pag. 43; [4] *Ibidem*, pag. 60; [5] *Ibidem*, pag. 52.

Mircea MORARIU

Povestea unei capodopere

În cartea *O biografie* (Editura *Polirom*, Iaşi, 2006), Andrei Şerban ne pune la dispoziție o seamă de detalii referitoare la felul în care s-a închegat echipa ce a realizat în 1972, la Teatrul *La Mama*, unul dintre marile spectacole ale veacului trecut, cel cu *Medeea*, despre faptul că întâmplarea a vrut ca într-o singură zi regizorul să le cunoască pe Liz Swados, cea care avea să compună strania coloană sonoră a montării, pe adolescenta Diane, dar şi pe Priscilla Smith, viitoarea deținătoare a rolului titular. Mai aflăm din aceeaşi carte cum a organizat tânărul director de scenă lucrul cu actorii, amănunte despre exercițiile ce îi ajutau pe aceştia să exploreze întreaga gamă de sunete „de la şoaptă până la țipăt, sau vorbirea pe inspirație, opusă vorbirii normale pe expirație", exerciții ce aveau ca scop „lărgirea expresivității vocale pentru a face față structurilor fonetice complexe din latină şi greacă". Fragmentul consacrat respectivului spectacol de excepție e completat cu o discuție cu Ana Maria Narti, critic de teatru de origine română, stabilit în Suedia, prietenă încă din anii studenției cu Andrei Şerban. Or, Ana Maria Narti a asistat la o bună parte dintre *repetițiile-cercetare* şi a însoțit spectacolul în câteva dintre turneele pe care le-a întreprins prin lume (Copenhaga, Baalbeck sau Avignon). Astfel s-a născut cartea ***Medeea lui Andrei Şerban***, de puțină vreme apărută în limba română în colecția *Eseuri, cronici,*



însemnări teatrale, editată de Fundația Culturală „Camil Petrescu" și revista „Teatrul azi" (București, 2007).

Volumul de aproximativ o sută de pagini e doar aparent un jurnal de repetiții ori de călătorii teatrale, marcat de experiențele personale ale unui critic deschis la minte, conștient că nu e atoateștiutor, care e mistuit de îngrijorarea că nu va putea ori nu îi va fi lesne să înțeleagă tot din amplul demers la care e martor, dar care își împărtășește înțelegerile și neînțelegerile cititorilor săi, cu convingerea că îi mai rămân datorii neachitate, că scrisul său poate că nu a surprins suficient de bine „prezența oamenilor", că din carte lipsește „prezența vie a prezențelor umane" (*Recitire*). *Medeea lui Andrei Șerban* e, înainte de orice, un exemplar eseu de teatrologie, izvorât din bucuria formulării unor întrebări care pornesc de la un proiect teatral individual ieșit din comun, spre a-și lărgi apoi perspectiva și a viza problematica mai largă a modului însuși în care o astfel de experiență bulversează cutumele, locurile comune, prefabricatele teatrului psihologic încremenit ca atare dar încremenit deopotrivă în conștiința culturală occidentală. „Pentru prima dată în experiența mea de spectator și de critic – se confesează Ana Maria Narti – văd jocul de culme al tragediei, nu-l ascult ca descriere verbală, nu-l privesc ca aranjament coregrafic, ci-l văd împlinit ca fapt, acțiune"

Numai că împlinirea aceasta a fost dobândită ca rezultat al unor eforturi cărora e și greu, și până la urmă inutil să le ții contabilitatea seacă. E pericolul pe care știe să îl evite Ana Maria Narti. Andrei Șerban nu a pornit la lucru cu ideea că știe totul despre *Medeea.* Probabil că recunoașterea acestei *neștiințe creatoare* a stat la baza prieteniei dintre el și Ana Maria Narti. Întrebat de ce a optat tocmai pentru *Medeea*, regizorul a răspuns dezarmant de omenesc: „Pentru că *Medeea* este o piesă pe care n-o înțeleg deloc". Era fascinat de enigma *Medeii*, dorea să o deslușească cu mijloacele teatrului și voia să le arate și spectatorilor această enigmă. Șerban nu a nutrit nicidecum dorința de a pune în scenă *o bibliografie* a operei. Nu a ținut cont de mulțimea de analize și comentarii ce vor să explice inexplicabilul *Medeii*. Pentru regizor, *Medeea* este enigma mamei ucigașe care, după ce și-a omorât copiii și și-a împlinit astfel răzbunarea, se înalță la cer, așa cum în religia creștină Mesia se ridică la cer. Adesea, pe parcursul repetițiilor, s-au ivit întrebări la care, pentru moment, Șerban nu a avut răspuns, iar soluția găsirii acestuia se afla în revenirea la text. „Fidelitatea regizorului față de text este de netăgăduit; imaginile, ritmurile, tonalitățile și sonoritățile versului constituie materia directă a jocului". Dar, observă Ana Maria Narti, „tot atât de evidente sunt libertățile pe care regizorul și le îngăduie față de text – fragmentele din două piese diferite (cea a lui Euripide, în greaca veche, și cea a lui Seneca, în latină – *n.m.* M.M.) sunt montate nestânjenit, salturile de la o limbă la alta, de la o tragedie la alta fac regula în spectacol". Și asta, fiindcă „tragedia constituie un țel obiectiv al jocului, dar textul ca atare nu e privit ca text literar, ci ca un conglomerat de experiențe umane care se cer redescoperite ca experiențe directe – mișcări, intonații, ritmuri, relații spațiale".

Acest conglomerat de experiențe umane din care e zămislită tragedia *Medeii* generează în inima, sufletul și mintea criticului-narator rememorarea propriilor sale experiențe existențiale. Ana Maria Narti face parte dintre acei nenumărați români cărora *li s-a furat țara*, cum spuneau în dialogurile lor Matei Călinescu și Ion Vianu, cărora nu le-a mai rămas decât *țara din inimă*, cum afirma Monica Lovinescu. Iată de ce strigătele de durere ale Medeii i se par cât se poate de apropiate de bocetul românesc (*Cine este Medeea?*), aici eseul său căpătând dimensiunile unui *incipit* de studiu de antropologie teatrală. Citim așadar scrierea unui critic implicat, cu

evidente înclinații către problematizare și teoretizare. Critic căruia practica punerii în scenă îi revelează faptul că *Medeea* nu e marcată de o presupusă și frecvent invocată *eroare de dramaturgie*. Critic căruia relectura și participarea la repetiții îi revelează faptul că „Medeea este o Lady Macbeth care învinge, ea transformă în realitate cumplită visul de sânge al urmașei sale elisabetane".

Atunci când a ales spațiul în care urma să se joace spectacolul produs pentru Teatrul *La Mama*, Andrei Șerban a ambiționat depășirea, punerea între paranteze a acusticii sterile a teatrului apusean. Spațiul însuși trebuia să se nască din vocile actorilor, însă pentru aceasta era absolută nevoie ca vocea însăși să aibă o spațialitate multilaterală. De fapt, notează Ana Maria Narti, în *Medeea* „vocile creează spațiul viu". Andrei Șerban a dus mai departe estetica vocală ale cărei baze au fost puse de Peter Brook, demers adesea pus în relație cu unul *similar* însă nicidecum *identic* întreprins de Grotowski. Exegeta demonstrează în capitolul *Părăsim sala-atelier* tocmai inconsistența teoriilor ce vorbesc despre caracterul identic al celor două estetici vocale. „Deosebirea dintre cei doi maeștri (Brook, respectiv Grotowski – *n.m.*, M.M.) stă în definiția omului pe care ei își sprijină munca și care este bineînțeles și definiție a vocii umane. Pentru Grotowki, omul este încă om social, om al lumii umane, pentru Brook și Șerban, omul este om mitologic, om care trăiește între două lumi dintr-o dată: cea umană și cea dinafară de om". Cu mențiunea că „vocile formate de Brook și Șerban amintesc vorbirea arhaică, riturile orale, cântul popular din acele regiuni ale lumii în care relația concretă vie dintre om și lume nu a fost încă zdrobită de civilizația tehnică. Vocile acestea se întorc la o sumă de experiențe fundamentale mereu identice, deși făcute de multe ori și în multe feluri de omenire. Brook și elevul său Șerban caută să regăsească drumul către o sensibilitate uitată".

Jurnal de creație, repertoriu de întrebări și răspunsuri posibile, lectură modernă, lipsită de orice fel de inhibiții a textului clasic, introspecție în felul de a fi al criticului, izbutit eseu teatrologic și prețios compendiu de reflecții cu caracter teoretic, *Medeea lui Andrei Șerban* este, așa după cum admite însăși Ana Maria Narti, și un portret al regizorului. „Partea cea mai bună din el este munca. Restul sunt capricii, instabilitate, răceală, farmec și iarăși farmec, putere de seducție și știință de a folosi această putere de seducție pentru a-i lega de el pe ceilalți, tristețe și neliniște de om care a petrecut prea mulți ani departe de țara sa și de toți ai lui". Pun această caracterizare a unui erou-artist din stirpea personajelor lui Thomas Mann în relație cu nemulțumirea ironică a lui Andrei Șerban căruia nu-i e deloc plăcut că la șaptesprezece ani de la revenirea în România ar mai fi considerat încă „un subversiv incomod", cum se autocaracterizează în textul introductiv intitulat *Teatrul să ia foc!* , scris la Cluj în iunie 2007. Că unele dintre spectacolele sale au generat nu doar aplauze, așa cum în chip firesc și-a dorit regizorul, ci și semne de întrebare mi se pare cât se poate de normal în contextul unei vieți teatrale, din păcate, destul de puțin normale. Și apoi, socotesc că ar trebui să ne bucurăm că vremea unanimităților a trecut.

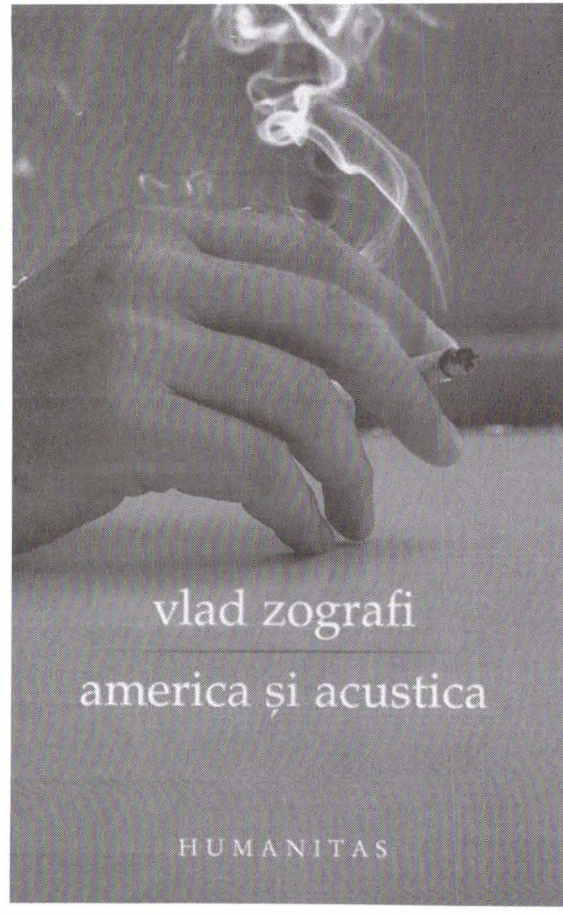
Cartea care istorisește povestea unei capodopere beneficiază de o bogată iconografie – imagini fotografice atât cu premiera de la *La Mama* și cu turneele acesteia prin lume, cât și cu alte versiuni scenice pe care Andrei Șerban le-a dat tragediei *Medeii*.

Ana Maria Narti, *Medeea lui Andrei Șerban,* Fundația Culturală „Camil Petrescu", Revista „Teatrul azi" (supliment), București, 2007.

Râsul, grotescul, răspărul

Debutul în volum – dar şi în viaţa literar-teatrală, către mijlocul anilor'90 ai secolului trecut – al lui Vlad Zografi, pe atunci un nume misterios, scriitor cu alură de personaj din prozele istratiene, a fost primit ca un veritabil eveniment. A contat, desigur, prezentarea-avertisment a Monicăi Lovinescu, de natură să mobilizeze energiile criticii teatrale, îndeobşte, destul de comodă în comentarea literaturii dramatice publicate în pagini de carte. Nici critica literară, de obicei pregătită să minimalizeze valoarea literaturii dramatice autohtone, nu a rămas indiferentă. Volumul acela de debut conţinea trei texte, din care două de factură beckettiană – *Calul* şi *Isabella, dragostea mea* (acesta din urmă îi dădea chiar titlul) – şi un al treilea, de o cu totul altă factură, situat aproape în relaţie de contrarietate stilistică cu celelalte, intitulat *Petru sau Petele în soare*, partitură filosofică, de sorginte declarat cioraniană. Către acest al treilea text s-au dirijat toate ovaţiile ce au fost atât de puternice încât au determinat o rapidă punere în scenă a piesei, mai întâi la Teatrul de Nord din Satu Mare, mai apoi la „Bulandra".

Examenul scenei a părut a da dreptate acelor critici, până atunci situaţi în poziţie minoritară, ce admiteau că Vlad Zografi scrie absolut meritoriu pentru un debutant, are deopotrivă simţul replicii şi ştiinţa elaborării atmosferei, dar e deficitar la capitolul construcţiei conflictului. Or, teatrul fără conflict e ca petrecerea fără lăutari.



Recidiva în volum a lui Vlad Zografi a trecut cvasineobservată. Dispăruse fiorul enigmei. Se ştia că dramaturgul e doctor într-un domeniu de vârf al fizicii, dar că renunţase la o carieră de fizician, ce promitea să fie strălucitoare, în favoarea literaturii, ba mai rău, pentru o funcţie de redactor la Editura Humanitas, pe care o dobândise în condiţii bizare despre care avem mărturia lui Gabriel Liiceanu, reprodusă, dacă nu mă înşel, şi de Monica Lovinescu în *Jurnalul* său. Spectacolul cu *Regele şi cadavrul,* montat la Teatrul Naţional din Bucureşti de Andreea Vulpe, a fost primit mai curând cu rezerve. Vremea ovaţiilor trecuse.

A urmat o perioadă de relativă tăcere, scriitorul, consacrându-se, alături de Vlad Russo, retălmăcirii integrale în româneşte a literaturii dramatice a lui Eugène Ionesco, operaţie de anvergură, deloc uşoară, dar care se dovedeşte cu adevărat

utilă, nicidecum gratuită prin raportare la anterioara traducere a volumului din colecția *Pléiade*, aparținându-i lui Dan C. Mihăilescu. Avea dreptate Gaston Bachelard atunci când scria „l'immédiat cède la place au construit". Această tăcere relativă i-a determinat pe unii să creadă că Vlad Zografi şi-ar fi încheiat socotelile cu scrisul pentru scenă. Totul până ce, în vara lui 2007, la Editura Humanitas a apărut ***America şi acustica***, volum ce conține noi cinci piese ale dramaturgului, a căror dată de elaborare e ținută secretă. Zografi e însă generos atunci când nu ne lasă să ne pierdem în cine ştie ce explicații savante întru desluşirea semnificației titlului cărții, care, de altminteri, e şi numele uneia dintre piese. Extrem de potrivit pentru un tratat de istorie a ştiinței, dadaisto-suprarealist pentru un volum de literatură, titlul în cauză îşi are originea într-o întâmplare din studenția lui Vlad Zografi. Cineva, poate un neştiutor, sau, poate mai curând, un şugubăț, înscrisese pe copertele unui inocent curs universitar de mecanică şi acustică, *America şi acustica*. „Mi-e imposibil să mai aflu acum – scrie Zografi într-o notiță apărută pe coperta a patra a cărții sale – dacă cel care legase cursul litografiat făcuse un gest extravagant sau pur şi simplu citise greşit titlul. Acum vreo 25 de ani însă, în liniştea de bibliotecă am început să râd. Şi cu cât mă chinuiam să mă abțin, cu atât râsul ieşea din mine mai violent, tiranic, imposibil de stăpânit. Între timp, râsul acesta, ca un sunet fundamental, a devenit unul interior, îngropat sub gravitatea zilelor. Cu cât aberațiile-orori trăite şi văzute se adunau, fără să-mi dau seama, în subteran râsul se limpezea. Până când a ieşit la suprafață în piesele din *America şi acustica*. Aşadar, lucrurile par simple. Piesele din volum îşi află miezul în aberațiile-orori ale cotidianului trăite şi aduse la suprafață cu mijloacele râsului, grotescului, luatului în răspăr, ale supradilatării şi hiperbolizării. Mijloace din arsenalul verificat şi clasicizat al absurdului. Din cele ale văzutului şi simțitului monstruos. Dacă marca Beckett şi Ionesco nu mai surprinde, poate ceva mai insolită e cea caragialeană, filtrată prin Urmuz, reperabilă în *Crima din strada Uranus*, piesă pe care eu o pun în mod asumat-subiectiv, sper că nu şi arbitrar, în relație cu *Groaznica sinucidere din strada Fidelității*. Dar să analizăm piesele pe rând.

Atelier ia în răspăr mrejele unduitoare şi deopotrivă înşelător-costisitoare ale aşa-numitului *creative-writing*, ce ambiționează adesea să breveteze scriitori furnizându-le strategii de scriitură declarate a fi imbatabile. Tot la fel cum se amuză de formula pretinsului teatru-interactiv. Totul începe cu alegerea temei. Care poate fi o problemă socială, deoarece „societatea ne priveşte pe toți". Sau o boală, fiindcă „boala e darul cel mai prețios pe care îl poate primi omul. Şi societatea...Da, şi societatea". Şi asta fiindcă oamenii vorbesc cu voluptate despre suferințele lor. Şi nu are oare dreptate Zografi? „Darul tuberculozei" a făcut-o celebră şi i-a asigurat nemurirea Margueritei Gauthier, cea din *Dama cu camelii*; „darul cancerului" a garantat succesul romanului lui Boris Vian, *Spuma zilelor*, transpus şi în film; „darul leucemiei" a asigurat succesul filmului *Love story*. Totul e ca boala să fie „pe gustul secolului". Dar, ne spune dramaturgul, mai sunt şi alte probleme – şomajul, globalizarea, pedofilia, distrugerea stratului de ozon, faptul că viața n-are sens, că Dumnezeu a murit. Odată problema identificată, nu mai e rost de niciun fel de efort spre a scrie o piesă de teatru. Nici de talent nu mai e nevoie, căci ne salvează strategiile imbatabile. Ținem cont de actualitate, de obsesia căutării identității, adăugăm sentimente cât cuprinde, „sentimente deloc protejate", deşi acestea sunt „puține, clasificate, fumate". Nu uităm că „în teatru totul e să simbolizezi...Şi totul, absolut totul, trebuie simbolizat". Simbolizăm cât mai concret ca să se înțeleagă. Iar celor din jurul nostru, adică celor ce au plătit bilet le cerem participare, implicare. Şi ca succesul să fie garantat „avem

nevoie de nişte straniu". Aş zice eu, tot la fel cum pe vremea când la radio vorbea Ecaterina Oproiu, ni se spunea că „avem nevoie de puțină tandrețe". Că tandrețea se concretiza şi în note la Securitate, aşa cum a dovedit-o o carte recent apărută la Editura Curtea Veche, asta e altă poveste. De fapt, nu chiar, fiindcă dramaturgul de succes, absolvent meritoriu al cursurilor de *creative-writing,* nu va uita că „mizeria e o comoară pentru teatru". Iar mizeria respectivelor note va fi exploatată chiar de Vlad Zografi într-o altă piesă a sa din acelaşi volum.

Satira ia proporții groteşti, tot la fel cum piesa e una a nemăsurii ghidate, controlate a verbiajului din supralicitarea căruia se limpezeşte râsul subteran al lui Zografi. Acelaşi Zografi care în *Curățenie* ia în răspăr, face un haz teribil-amar pe seama „dosariadei" avortate, a demascării colaboraționiştilor. Demascare voită, controlată, dictată, amplificată ca în întrecerile socialiste de odinioară. Problema e nu că ai colaborat, ci să mărturiseşti public că ai făcut-o ca să fii astfel în rând cu lumea. Mii, milioane de români au făcut-o. Mii, milioane de români îți aşteaptă mărturisirea. Totul a devenit un subiect de presă, în loc să fie unul de morală. Din păcate. Computerul e pregătit şi îți aşteaptă mărturisirea. Ziarul stă în rotativă şi e gata să o multiplice în mii de exemplare. Şi cu asta am terminat cu asanarea morală.

În „delirul polițist" *Crima din strada Uranus*, Vlad Zografi convoacă vesel o seamă dintre corifeii literaturii române pe care îi amestecă, vegheat de Urmuz, într-o poveste fals-încâlcită a unei crime pasionale anchetate de detectivul...Zaharia Stancu, ferm convins că asasinul e ...Alexandru Macedonski, căsătorit cu...Otilia Cazimir şi care s-a răzbunat pe ...Vasile Cârlova. Mai apar în scenă Hortensia Papadat-Bengescu, numită diminutivat Tenzi şi reprofilată în prezentatoare de buletin meteo, Calistrat Hogaş, tandru apelat Cali, fireşte Urmuz, „le grand manie-tout", tot la fel cum sunt amintite alte şi alte nume, de la Florin Iaru la Florența Albu. Jalea pentru Zaharia Stancu e că „un tip...Unul...Vlad Zografi...a mărturisit crima. L-a ucis pe Vasile Cârlova din gelozie". Totul e gândit în registrul farsei groteşti, fără prea mari pretenții. Observație de natură să potolească – sper – elanul *Copyro,* care s-ar putea să sară spre a nu lăsa „nereperată" onoarea celor citați. Dar ținând cont de teatralitatea căutată a existenței lui Macedonski – despre ceremonialele uneori ridicole de la şedințele cenaclului *Literatorul* fac vorbire mai toate manualele şcolare, insistând asupra plăcerii de a oficia a autorului magnificelor *Nopți* – Vlad Zografi are şansa de a scăpa fără proces.

America şi acustica, subintitulată „spectacol de una singură", e o monodramă ce are drept personaj o femeie de treizeci–patruzeci de ani, plămădită dintr-un amestec de Semiramis din *Scaunele* ionesciene şi Winnie din *O, ce zile frumoase* a lui Samuel Beckett. O femeie ce trăieşte din cuvinte, din amintirea morților, care meditează „dacă tot nu sunt singură când sunt singură, măcar să mă dau în spectacol în fața publicului meu". Iar spectacolul are ca punct culminant sinuciderea femeii.

Cea de-a cincea piesă din carte, „comedia supranaturalistă" *Domnul vrea să ştie tot,* mi se pare un text construit exclusiv pe orizontală, cu un constant gust pentru insolit, pentru asocierile lexicale şi situaționale inedite, pentru reacțiile-surpriză care se consumă fără a genera o teatralitate autentică. Volumul însuşi e deficitar la capitolul surprize reale. Căci, de la un scriitor care a dat *Petru şi petele în soare,* doreai ca, la capătul a mai bine de zece ani de aşteptare, să îți ofere o nouă „lovitură". Care, spre regretul meu, lipseşte. Ori se amână pentru volumul următor.

Vlad Zografi, *America şi acustica,* Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

Violența lumilor crepusculare

Sunt numeroase indicii că Editura Vremea şi-a stabilit drept punct important al strategiei sale editoriale promovarea literaturii suedeze contemporane, tot la fel cum e de domeniul evidenței că pentru Carmen Vioreanu, cadru didactic la Facultatea de Limbi şi Literaturi Străine a Universității din Bucureşti, absolventă a unui masterat în domeniul tehnicilor scriiturii dramatice la UNATC, dramaturg în formare şi component al mişcării *DramAcum*, traducerea în româneşte a unor piese de ultimă oră din teatrul suedez a devenit o preocupare prioritară. După ce în urmă cu un an, prin eforturile conjugate ale sus-numitei edituri şi ale lui Carmen Vioreanu apărea pe piață volumul *3x Jonas Gardell*, în vara lui 2007, în acelaşi format şi într-o prezentare grafică aesmănătoare, a fost lansată cartea ***3 x Lars Norén***, între copertele căreia se află piesele *Frig*, *Război* şi *Clinica*, scrise într-un arc de timp de zece ani, cuprins între 1994 şi 2004.

Din extrem de zgârcita în informații notă biografică, tipărită pe coperta a patra a cărții, (totdeauna, noi românii, ne scumpim la detalii, iar criticul cârcotaş care sunt le acordă mereu o atenție poate prea mare), aflăm că Lars Norén, născut în 1944 la Stockholm, e deopotrivă dramaturg şi regizor şi că, din 1999, îndeplineşte funcția de director al Teatrului Național din capitala Suediei. Ni se mai spune că de la mijlocul anilor'80, Lars Norén este cel mai jucat dramaturg suedez, superlativul relativ din formulare acoperind nu doar spațiul patriei de origine ci şi pe cel al celorlaltor țări europene ca şi pe cel nord-american. Ni se mai spune, de asemenea, că piesele lui Norén au provocat întotdeauna discuții şi dezbateri aprinse, dar sunt foarte apreciate deopotrivă de critica de specialitate ca şi de public. După ce am citit cele trei texte, alese şi traduse de Carmen Vioreanu, aprecierile citate mi se par cât se poate de îndreptățite. Mai întâi, fiindcă literatura dramatică a lui Lars Norén e una deloc „descreștivă", cât se poate de incomodă, care rosteşte adevăruri crude la adresa mentalului suedez, dar şi european, pe care nu e deloc dispus să îl flateze, provocându-i cititorului, respectiv spectatorului o stare de disconfort şi de îngrijorare. Nu atât datorită agresivității de limbaj (şi de aceea cred că textele lui Norén ar merita să fie aprofundate de componenții *DramAcum* care se limitează câteodată doar la atât, efectele fiind minimale), cât prin problematica sa, prin violența cu care disecă paloarea lumii crepusculare europene. În piesele sale, Lars Norén aduce în prim-plan o umanitate traumatizată şi abrutizată, o lume gata să se apropie de sfârşit, deloc „corectă politic". *O* lume trecută prin încercările bolilor istoriei (*Război* – absența articolului hotărât din titlu având, cred, semnificația ei), a crizelor identitare (*Frig*), a forțării normalității mintale (*Clinica*). *O* lume a cărei ieşire din țâțâni, vecină nebuniei, îşi găseşte mai totdeauna originea în Cel de-Al Doilea Război Mondial şi a ordinii stabilite la sfârşitul acestuia, perceput drept un cataclism istoric ce şi-a pus amprenta definitiv pe omenire. Război care – pare să spună Lars Norén – nu şi-a încheiat decounturile cu lumea, conflagrațiile ulterioare, ca şi relele de mai apoi găsindu-şi în el originile mai mult ori mai puțin îndepărtate. Drama Bosniei, a persecutării musulmanilor de pe acest teritoriu e o temă recurentă în toate cele trei piese din volum, fiecare având fie şi numai un personaj ce aminteşte de conflictul izbucnit la începutul anilor'90 ai veacului trecut.

Extrem de tensionată, cu o remarcabilă capacitate de concentrare a materiei dramatice mi se pare drama într-un act *Frig*. Aflați la sfârșitul adolescenței, a cărei depășire e marcată de promovarea examenului de bacalaureat, patru tineri – doi etnici sută la sută suedezi, un musulman și un coreean adoptat de o familie suedeză cu bani – se arată dezabuzați, inadaptați. Keith și Anders sunt măcinați de sentimente naționalist-rasiste, se simt, pe drept sau nu, frustrați de faptul că trebuie să împartă totul cu „veneticii", că uneori aceștia se bucură chiar de o viață mai confortabilă (cum e cazul lui Kalle, coreeanul adoptat). Cei doi își văd „spațiul vital" amenințat. Iar dacă pe musulmanul bosniac Ismael îl agresează verbal, pe Kalle ajung chiar să îl ucidă din pricina urii viscerale față de alții, o ură potențată, e drept, de consumul necontrolat de alcool. Teme la modă și care sună bine în discursurile politicienilor și în reuniunile simandicoase, precum alteritatea, ștergerea granițelor, marea familie europeană și mondială, toleranța față de semeni sunt spulberate de condeiul lui Norén cu multă sagacitate, duritate și, cred, simț al realității.

Război e imaginea unui spațiu geografic, dar mai ales uman, distrus de consecințele ireparabile ale unei conflagrații lipsite de orice logică, așa cum sunt toate războaiele, conflagrație ce a făcut ca însăși ideea de copilărie, de inocență să nu mai aibă niciun sens. Întors din război, într-un moment în care nu-l mai aștepta nimeni, toată lumea crezându-l mort, ba chiar convenindu-i o astfel de situație, un bărbat încă tânăr, sub patruzeci de ani, descoperă încet-încet o realitate plasată în chip tragic sub semnul deznădejdii. Viața soției și a celor două fiice ale sale a fost un infern în timpul războiul. Soția, profesoară, a fost violată ba de soldați, ba de chiar cei ce îi fuseseră elevi, fetele au cunoscut foamea, frica, lipsurile. Iar infernul continuă. Soției îi e greu să îi spună soțului că trăiește cu fratele acestuia, ba chiar încearcă să-i ascundă existența, insinuând că ar fi mort, cele două fiice practică de la o vârstă fragedă prostituția. Nimeni dintre personajele numite ca în teatrul expresionist A, B, C, D, E, tocmai spre a se sublinia statutul lor de non-persoane, nu își mai vede viitorul într-un areal considerat blestemat, verbul cel mai des rostit, conjugat mai cu seamă la viitor, fiind *a pleca* în tărâmuri ale făgăduinței numite Italia, Germania ori Statele Unite.

Clinica se slujește de toposul spitalului de boli mintale spre a aduce pe scenă imaginea unei lumi palide, incurabil bolnave. Fiecare pacient are un trecut înțeles în chip confuz deopotrivă ca fericit dar și ca povară. Un prezent trist, apăsător împotriva căruia nu pot face nimic medicamentele, e durat prin cuvinte și strategii dramatice cu o remarcabilă artă a construirii atmosferei. Luate în exces, medicamentele pot aduce, cum e cazul Sofiei, eliberarea definitivă.

Piesa *Frig*, scrisă în 2003, a făcut obiectul unui spectacol-lectură la Teatrul ACT, tot la fel cum s-a întâmplat cu piesa *Clinica,* definitivată în 1994. Din creația lui Lars Norén, la finele stagiunii trecute, Teatrul Clasic „Ioan Slavici" din Arad a montat textul cu titlul sibilinic *Cercul de persoane trei împărțit la unu*. Sigur e că scriitura dură, răscolitoare, tematica din piesele dramaturgului suedez oferă substanța literar-dramatică pentru spectacole ce ar merita să fie montate.

Lars Norén, *3x Lars Norén – Teatru* ; Selecție și traducere din limba suedeză de Carmen Vioreanu, Editura Vremea, București, 2007.

Antoaneta IORDACHE

Exerciţiu de admiraţie

O apariţie editorială ieşită din standarde (carte-album trilingv) îi prilejuieşte criticului Dan C. Mihăilescu o incursiune eseistică în ceea ce el însuşi defineşte (şi argumentează) a fi perfecţiune: *spaţiul gândit, copleşitor* al spectacolelor lui Mihai Măniuţiu. Cu uimirea educată în biblioteci, Dan C. Mihăilescu este unul dintre puţinii critici literari care, în contact cu montarea de teatru (şi în virtutea nevoii de a-i descifra fluidităţile însufleţite), nu suprapune iconometric spectacolelor sistemul său de evaluare constituit. Postura de observator doct al feerilor scenice (ţintit să colecţioneze abateri de la o presupusă, antecalculată – nu-i aşa ? – corectitudine conceptuală) nu-l interesează. Şi el „riscă", odată aflat în sala de teatru, să se predea construcţiei imaginare din spaţiul scenic precum unei incursiuni în necunoscut, fascinat de întâmplările „imposibil de ghicit" ce se derulează, aventură exploratorie iniţiatică, ale cărei repere sunt cuantificate doar după ce exerciţiul a încetat, iar privirile se regăsesc eliberate de vălul imaterial ce le „orbise". Undeva, într-o mărturisire a lui Borges, există rima acestui tip de atitudine faţă de, în genere, oferta de creaţie: „încerc să mă bucur de fiecare [...], fac tot ce pot să fiu de acord cu ea". În parafrază, ori mai bine zis în oglindă, din punctul de vedere al comentatorului de teatru din categoria lui Dan C. Mihăilescu, primul *act de îndatorire* în faţa operei scenice se deduce din *calitatea prezenţei* (în sală, a spectatorului avizat), văzută drept călătorie în teritoriile viziunii, văzută ca emergenţă în propunerea spectaculară. De altfel, nu o simplă figură de stil, ci profund borgesiană va fi fiind *îmbolnăvirea de teatru* pe care o declară criticul nostru chiar în volumul dedicat lui Măniuţiu.

Sunt, aici, între coperte, în sprijinul frazării încântate de subiect, fotografii din spectacole şi o cronologie ce parcurge deja bogata creaţie a regizorului, cum e şi trecerea în revistă a cărţilor de proză ori despre teatru care-i aparţin lui Mihai Măniuţiu, încât cel ce deschide tipăritura să poată recupera din jocul dintre textul critic, bibliografie şi imagine trăsături pe care, inevitabil, excursul n-a reuşit să le cuprindă, ori să identifice asonanţele, de vor fi existând. Eseul foarte particular al autorului (brodat – volitiv, sau ca urmare a şocului intelectual faţă cu mecanismul spectacular propriu lui Măniuţiu – pe un gherghef de gamă roland-barthesiană), vorbeşte despre *cazul unei serii de montări impecabile*: un discurs întotdeauna greu de susţinut, mai ales printre cei care consideră zona comentariului critic un teren al precauţiilor continue, situat definitiv la distanţă de filosofia, metafizica, metaforicul prinse sub reflectoare şi, în consecinţă, imposibil de contaminat de incitaţiile iluziei scenice.

Nu reuşesc pe moment să îmi aduc aminte, în peisajul nostru, decât articole, cronici, cronichete (şi ele puţine), iar nu o altă carte de teatru (fie cât de subţire) care să se aşeze atât de decis în raport cu subiectul în unghiul totalei comunicări (comuniuni). Fulguraţia însemnărilor personalizate, rapida şi precisa convocare în pagină („la dispoziţia" portretizării regizorului *dinspre* operă) a „vocilor" bibliotecii, ori a celor din larga imagerie interpretativă de domeniu (al nostru şi internaţional), limbajul nuanţat (în ecoul expresivităţii percepute, ca spectator al senzaţionalelor măşti), o multitudine de astfel de plonjeuri în repertoriul dramatic, în beletristica lui

Măniuțiu, în alte puncte de pe cercul problematic fac *interesul şi farmecul* volumului-album. Şi iată, într-un iute ecorşeu de text, *regizorul-eseist-prozator* întrevăzut în fila criticului: „Sunt de mulți ani un măniuțist împătimit. De când încă nu-i văzusem niciun spectacol, dar îi comentasem debutul epic din 1982, *Richard III* a fost pentru mine un spectacol zeiesc, de-o magie desăvârşită, aşa cum numai o dată în viață îți este dat să vezi.[...] Variat şi totuşi rotund, perfect coerent în ciuda sincopelor ce separă violența vizuală din *Antigona* (1996) de volutele puberale din *Zoon erotikon* (2000) sau forfota temperamentală din *O noapte furtunoasă* (1998) de blagiana *Tulburare a apelor* din 1992, Mihai Măniuțiu este un solitar extrem de puternic al regiei româneşti. [...] El este un artist cu *senzorium* cultural şi intelectualism palpitând de carnalitate.„//" Redutabil eseist shakespearian [...], Mihai Măniuțiu se înscrie, prin temperament, în unghiul hermeneuticii *pasionale,* cu fibră incandescentă, impulsivă în asociații şi tranşantă în verdict. În ordine intelectuală, autorul este un lucid aspru, cu frazare nervoasă, laconică, precipitat şi senzual în subtext, dar tăios, direct şi eficace în exprimare.„//" Intens irigată cultural, proza lui [...] e mană cerească pentru comparatistică, ori pentru istoricul motivelor şi temelor literare. Te poți juca aici cu tradiția romantică a visului, detectabilă la Poe, Villiers De l'Isle-Adam, Barbey D'Aurevilly sau cu marile concepte ale barocului [...], după cum cutare pagini te trimit la Michel de Ghelderode, la Kafka, la Cortazar sau Borges, ca să înțelegi în final că, desigur, nu referințele subtextuale interesează, ci retortele alambicate ale eului figurator."

Dincolo de încercarea evident calificată a omului de carte de a *se/ne* limpezi în legătură cu personalitatea complexă de care se ocupă, eseul lui Dan C. Mihăilescu devine însuşi o lectură de plăcere, pe măsură ce frazele cultivate „lasă garda jos" şi „execută" (ceremonial, la figurat) mişcarea de aplecare în prezența ofertei spectaculare (dar şi spectaculoase, în întreg) semnate Măniuțiu, pe măsură ce se accentuează astfel – secvență cu secvență – ipostaza criticului captiv. Un netrucat, plin de plasticitate, ranforsat cultural, şlefuit şi seducător exercițiu de admirație.

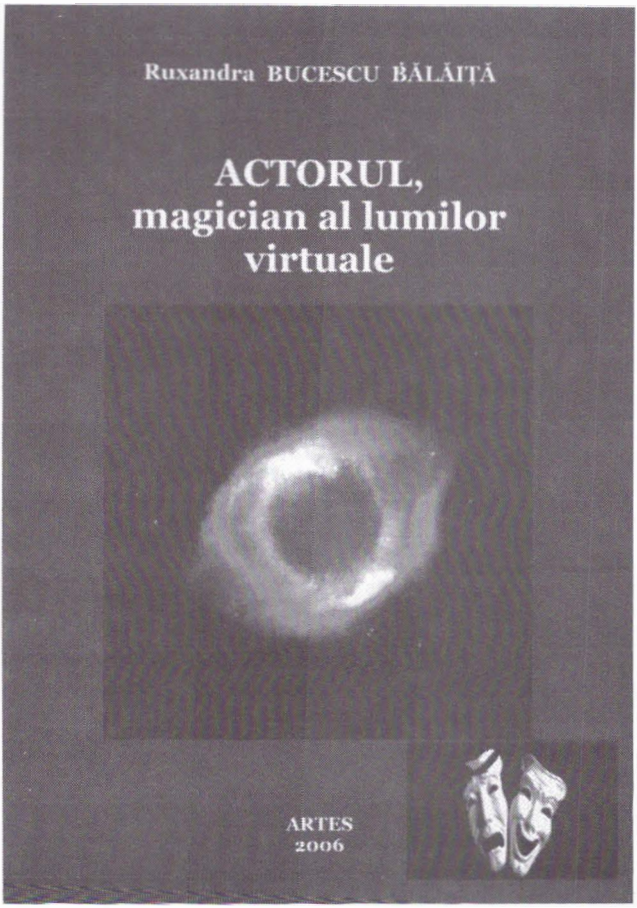
Dan C. Mihăilescu, *Dansând pe ruine,* Idea Design&Print, Cluj, 2006.

Întrebări care aşteaptă răspuns...

Din principiu, o abordare a artei actorului din perspectiva actualelor cercetări, susțineri teoretice şi dispute privind psihicul, mentalul, emoționalul individual (sau al colectivităților umane) nu ar face decât să lărgească inventarul instrumentelor prin intermediul cărora pot eventual deveni mai uşor de descifrat atât *lucrarea* din scenă, cât şi *oglindirile* ei în sală, într-o artă ce are ciudățenia să convoace, concomitent, energiile ambelor spații – diferite, însă şi egal reflexive – pentru a exista. Tot din principiu, va fi trebuind să se afle o legătură (evidentă, ori mai fină) între analizele precursoare (din bibliografia universitară consacrată) referitoare la teatru şi conspectul actual asupra omului, ființei simplu trăitoare, ființei creatoare, relațiilor, raportului dintre liberul arbitru şi divin, aşa cum îl proiectează cărțile mai noi de spiritualitate (o masă de titluri în care îşi caută miza cartea şi proiecțiile Ruxandrei Bucescu Bălăiță); şi adaug imediat că, aici, în frazarea mea, în prelungirea

locului comun ce se exprimă, nu-i niciun fel de ironie. Nimic nu stabileşte a nu fi de interes o ecuaţie analitică, care să descopere în scrierile anticilor, sau elisabetane, ori în Vianu, Vigotski şi Brook (de exemplu) amprenta (calea spre întrebările, provizoriile răspunsuri, concluziile) studiilor unor celebrităţi ale matematicii şi fizicii, ori ale unor Stephen R. Covey (*Eficienţa în 7 trepte sau un abecedar al înţelepciunii*) sau Glenn Bland (*Puterea minţii*), ori (de ce nu ?) şi ale unor John Fallone, Suzanne Ward, Anthony de Mello etc.etc. Agitaţia editorială din ultima vreme, nu doar de la noi – pe raftul spiritualităţii – parcă şi „obligă" cititorul să-şi recapituleze cunoştinţele (fie ele despre: ce este, ce vrea, din ce fel de materie se modelează teatrul şi prin ce mijloace ?), să le pună în dialog cu tendinţele mai neobişnuite de a răscoli înţelesul preocupărilor omeneşti (de zi cu zi, dar şi artistice). Deocamdată, terenul genului de carte tocmai amintit e un fel de hăţiş zgomotos, unde şi autorii aleargă – mai ştiinţific, mai psihologizant, mai pentru gospodine cumsecade – pe urma unei cărări spre o oază de linişte, aşa încât tentativa de a selecta, întâi, de a potrivi teatrului, apoi (darmite de a îmbina cu pretenţiile actului teatral) clamarea aceasta încă lipsită de orchestraţie are cele mai multe şanse să dea rezultate nebuloase.

Actorul, magician al luminilor virtuale, volumul actriţei-profesor universitar la Iaşi („un pariu nemăsurat" – cum îl defineşte, cu eleganţă, prefaţatorul: Florin Faifer) nu surmontează neajunsurile prefigurate. Probabil, momentul descoperirii faptului că, undeva, la un anumit nivel subtextual, ori paratextual, retorica ştiinţelor şi artelor comunică, fizica şi poezia se întâlnesc a funcţionat asemeni unei electrice, teribile revelaţii personale – şi acest lucru trebuia spus deîndată, trebuia „plantat" deîndată în terenul încăpător (şi foarte cunoscut autoarei-actriţă) care e teatrul. Poate, dacă Ruxandra Bucescu Bălăiţă şi-ar fi luat un răgaz pentru a da curs abilităţilor sale de profesor de arta actorului, ar fi observat cum, în spectacolul din pagina manuscrisului ei, Shakespeare, Einstein, David Albert şi ceilalţi încă nu conving a putea fi distribuiţi împreună. Citatele „vorbesc" separat (evident, limbi diferite), de altfel şi comentariile de autor sunt când în „haină" vetustă de „acumulări cantitative şi salturi calitative" (sau: „repere de bază pe drumul atât de frământat şi



tumultuos al creației"), când la marginea unor stări de febră epidermică, încât sala de teatru ne este calificată drept „respirația caldă a sutelor de suflete ale căror şoapte se sting uşor". Mixtura aceasta de limbaj nu foloseşte demersului – oricum, exotic, în context ; tipărită grăbit, cartea rămâne în zona virtualului, nu clarifică în ce puncte şi cum se apropie „ legile fundamentale ale epistemicii viitorului" de *Romeo şi Julieta* (nici nu gestionează decât terminologic contrastele, dar şi „flow-ul", între „adevărata viață a teatrului" şi aspectele de fiziologie intimă, sub-nucleară, în neocortex, amigdalian, ce servesc vibrației energetice a interpretului şi, finalmente, construirii unui personaj cu o identitate, caligrafie, dinamică spectaculare de neconfundat ...) În ce priveşte apelul la literatura de popularizare a experiențelor spirituale (cu tot cuprinsul înțelepciunilor, îndemnurilor, soluțiilor de înălțare), pesemne ar fi de gândit mai pe îndelete asupra formelor ei de contact cu meditația teatrală, dar şi cu extrasele din criticii recunoscuți, esteticienii, autorii de piese, sau de dicționare de teatru. În cele din urmă, „jocul" acestea „de frontieră" despre magia teatrului poate fi refăcut (restartat), deoarece ecuația pe care a încercat să o propună Ruxandra Bucescu Bălăiță rămâne plină de întrebări ce-şi aşteaptă răspunsul. Emoția, febrilitățile fac ca o serie de pagini să fie parcă un colaj la demersul de fond (şi nu prea-şi are locul nici discursivitatea în roz, căreia i se abandonează din când în când actrița-autoare), încât găsim în volum citate şi comentarii ce, prin uz, perimare, ori din cauza palpitului lacrimant, duc lucrurile în zone în care cuvintele nu mai reuşesc să re-inventeze decât gaura de la covrig... Ceea ce este contraproductiv.

A vorbi despre teatru...

...în cărți ce nu contează pe experiența directă, personală, acumulată în scenă, nu ar fi tocmai primul lucru la care să te aştepți de la un actor. A găsi un grilaj în geometria căruia să se aşeze ordonat fragmentele de tablou teatral ce reprezintă trecerea prin timp a unei instituții bogate sub raport istoric, nu-i un lucru atât de la-ndemână precum ar părea. Sub reuşita acestor aspecte, este o surpriză intelectuală plăcută cartea ***Dramaturgia românească pe scena Teatrului Național din Iaşi – de la origini până la 1916,*** scrisă de Emil Coşeru, actor cu o carieră scenică însemnată, al Naționalului din Iaşi. Sigur că volumul este, face publică, pune pe piață (cum nici nu ascunde în prefața sa Coşeru) „o teză de doctorat", gest în firea lucrurilor, de vreme ce documentarea, sistematizarea datelor şi tonusul auctorial pe care le deconspiră paginile concură la a ține trează atenția publicului de dincolo de aula universitară. Cu instrumente proprii cercetătorului profesionist, Emil Coşeru ne conduce spre contextul general al începuturilor teatrale româneşti, pentru a da o mai bună claritate „ferestrei" istorice de care se ocupă. În aceeaşi perspectivă, odată deschis planul de imagine consacrat al lucrării (cum se înțelege, referitor la scena ieşeană), nimic din emotivitatea actorului de azi, care scrie despre actorii de altădată, nu perturbă textul, valorizarea etapelor instituționale, tribulațiile întemeierii în zona moldavă, aspirațiile şi ambițiile personalităților ce traversează cadrul, încurcatele căi din epocă ducând, în cele din urmă, la stabilirea şi definitivarea unui repertoriu care „să propăşească" teatrul, iar nu „să-l înece", şi al unor reprezentații statornice; avansul spre o viziune modernă a montărilor şi al

unui nou mod de gândire asupra rosturilor teatrului se produce, în consecința foarte atentului conspect bibliografic, prin efortul de a descoperi, în documentul semnificativ susținerii tezei subliminale (de principiu) a volumului, dovada potrivit căreia, evident, Teatrul Național din Iași este un subiect de primă mărime al istoriei teatrale românești. Cu alte cuvinte, *atașamentul față de teatrul său,* ce l-a mobilizat, fără îndoială, pe Emil Coșeru în această dificultuoasă (totuși, nu doar laborioasă) întreprindere, se devoalează prin cântărirea rezultatelor obținute, prin aprecierea efortului de a conspecta o perioadă despre care s-a mai scris și pe care și actorul-autor de azi putea să o considere „suficient de cunoscută" datorită antemergătorilor săi în temă, ori să o catalogheze drept „prăfuită" (epuizată de alte demersuri) sau, oricum, nu îndeajuns de sevoasă pentru a fi reluată: căci nu permite (pe datele culese până acum din arhive) comentarii spectaculoase. Calitatea volumului rezultă, de altminteri, din minuția rememorării, în care citatul bibliografic intervine, lămuritor, conform didacticii de bună factură ce a fost adoptată pentru acest prim demers auctorial istoriografic de către actorul Emil Coșeru. Se cuvine notat – exact cu prilejul acestei oportune apariții – faptul că, asemeni tuturor actorilor cu o substanțială și îndelungată prezență pe scenă, Coșeru putea „pune la cale", fără niciun fel de risc, o lucrare autobiografică sui-generis, o teză de doctorat sau un volum (evident, mai „de tiraj", mai comercial decât cel de față) care să beneficieze de pe urma întâlnirilor artistice relvelatorii, cum și de pe urma anecdoticii și picanteriilor vieții în teatrul ieșean. Alegerea pe care o face e mai rară în perimetru, iar această aplecare documentar-arhivistică demonstrată, iată, vorbește despre un tip de tenacitate capabilă să exploreze înțelesuri de teatru dincolo de spectacolele în care-a jucat, o trăsătură latentă ce vine să ne completeze cunoștințele, nu numai despre instituția ieșeană, ci și despre actor. Un scurt ultim capitol al cărții lui Emil Coșeru găsește trecutului abordat în lucrare continuități în contemporaneitate, prin câteva exemple, dar mai ales lasă să transpară, în câteva linii de scriere, legătura de suflet a actorului cu teatrul în care s-a afirmat, cu marile personalități scenice pe care le-a cunoscut și care îi vor fi marcat formarea, evoluția, parcursul personal.

Emil Coșeru. *Dramaturgia românească pe scena Teatrului Național din Iași – de la origini până la 1916,* Princeps Edit, Colecția „Masca", 2005.

Mircea MORARIU

Măşti şi cărări

Mallarmé, ilustru profet şi teoretician al ermetismului în poezie, începea unul dintre cele mai cunoscute şi mai des citate poeme ale sale, *Brise marine*, cu exclamaţia: „*La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres*". Adrian N. Mihalache, trăitor în vremea internetului cu ajutorul căruia se branşează la circuitul cultural de ultimă oră, fără însă nici a-l fetişiza, nici a-l absolutiza, nu are motive de întristare, dar cu siguranţă e îndreptăţit să spună că, dacă nu a citit chiar tot, oricum e pe aproape. A frecventat cu asiduitate biblioteci precum Comenius pe care îl citează într-un eseu deloc frivol din cea mai recentă carte a sa, ***Înaintând mascat – Eseuri frivole*** (Editura Curtea veche, Bucureşti, 2007) şi a descoperit că „toată înţelepciunea lumii" se găseşte acolo. Nu a făcut însă nicidecum indigestie după îngurgitarea atâtor cunoştinţe, aşa cum li s-a întâmplat savanţilor despre care vorbea înaintaşul său întru descoperirea drumurilor cunoaşterii (*A învăţa, a te supune*). Şi, deşi afirmă hotărât că „fiind candidaţi la uitare, nu trebuie să uităm totuşi un lucru esenţial: capacitatea de a uita este un dar nepreţuit pe care natura l-a făcut oamenilor"(*Scriitura ştearsă de uitare*), nu pare, cel puţin pentru moment, nicidecum dispus să profite de acest dar şi nu uită nimic din lecturile sale. Şi asta nu doar pentru a le cita, aşa cum fac femeile din cărţile lui Proust (*Cititori în cărţi*), ci pentru că lecturile cu pricina îi sunt utile întru decodarea specificităţilor lumii în care trăieşte. O parte dintre rezultatele acestor decodări ni le împărtăşeşte în cartea al cărei titlu tocmai l-am menţionat mai sus. Drept model de căpătâi dă semne că îi serveşte Descartes, cel despre care eseistul ne spune în textul *Melancolica raţiune* că la 10 noiembrie 1619 a eliberat certificatul de naştere pentru raţiunea care, fireşte, exista cu mult înainte de producerea acestui act formal. Acelaşi Descartes care, teoretizând metoda, după ce a descoperit-o graţie urmării unei experienţe proprii, nu a vrut nicidecum să o impună şi altora, ci doar să le-o împărtăşească, aşa cum sigur doreşte şi Adrian N. Mihalache cu gândurile care dau consistenţă scrierilor sale.

„Înaintez mascat, *larvatus prodeo*, spunea enigmatic, Descartes", ne reaminteşte autorul cărţii ce face obiectul acestor rânduri. Numai că, nuanţează Adrian Mihalache, „nu eşti cu adevărat mascat atunci când porţi mereu aceeaşi mască, deoarece ea prinde repede consistenţa şi coerenţa obrazului, fiind simplu *obrăzar*. Deghizat cu artă este cel care-şi schimbă măştile în ritmul fanteziilor şi dorinţelor sale". Cam aşa face şi eseistul nostru care îşi pune, cu un histrionism atent cumpănit, când masca omului de ştiinţă, când pe cea a îndrăgostitului de *umanioare*. Abandonează haina respectabilă a omului familiarizat cu domeniile de vârf ale ştiinţei (modelarea fiabilităţii sistemelor, inferenţa bayesiană, teoria reînnoirii, predicţia fiabilităţii programelor de calcul, asigurarea calităţii totale a proceselor şi proiectelor şi altele asemenea cu nume înspăimântătoare pentru mine care de-abia am intrat în rând cu lumea şi îmi scriu textele la laptop), recunoscut ca atare în cercurile profesionale din ţară şi din străinătate, cu cea atât de vulnerabilă şi mereu contestată a criticului de teatru. Iar acum, graţie bogatei sale culturi, abordează probleme fundamentale ale societăţii, văzute într-o aparent jucăuşă diacronie.

Tinerețea studioasă a lui Adrian N. Mihalache s-a consumat la umbra euforicului an 1968. An despre care acum occidentalii serioşi şi, probabil cu burtă, unii entuziaşi la acea vreme, spun că ar fi generatorul tuturor relelor actuale, şi despre care esticii chibițează în genul: „ce-ar fi fost, dacă ar fi fost". Distanța dintre sisteme era, cu siguranță, oricum mai mare decât cea dintre Paris şi Praga. „Euforia rămâne întreagă, dar, pentru a nu se pierde controlul, ea trebuie să fie temperată", spune cu înțelepciune eseistul. Om care, profesor fiind, nu e deloc dispus să păstreze inactive informația şi cunoaşterea, fie şi numai în virtutea raționamentului de bun-simț că „dacă ele nu circulă, se învechesc şi se alterează, asemenea alimentelor" (*Prevăzători şi risipitori*). Drept pentru care, ca un generos risipitor cu folos, ne dăruieşte pagini înflăcărate despre „rațiunea ce se vede astăzi neglijată" şi „rânduită în muzeul conceptelor", după ce a făcut carieră în filosofie, literatură şi artele plastice (*Melancolica rațiune*), despre relația dintre autoritate şi putere (*Autoritatea fără putere, puterea fără autoritate*), despre puterea virtuală şi noile forme ale disputei mereu reînnoite dintre clasici şi moderni (*Vado retro*), despre ce speră şi ce găsesc la revenirea în țara de origine emigranții (*Întoarcerea emigrantului*), despre călătoria autentică ce „nu se face către o țintă bine precizată, căci, dacă ştim exact unde vom ajunge, este ca şi cum am ajuns deja" şi ,precum spunea Baudelaire, „adevărații călători sunt doar cei care pleacă de dragul plecării". (*Călătorii către nicăieri*). Critica literară relativ recentă a evidențiat o seamă de asemănări dintre Flaubert şi Caragiale, insistând mai ales asupra similitudinilor dintre Bouvard şi Pécuchet, pe de o parte, respectiv Lache şi Mache, ori Mitică, pe de alta. Adrian Mihalache aprofundează demersul şi trage concluzia că „Flaubert şi Caragiale nu au în comun doar nişte teme pe care le-au dezvoltat fiecare în felul său. Ei împărtăşesc atitudinea rezervată față de ideologia progresului şi cultul autonomiei absolute a actului artistic" (*Flaubert şi Caragiale în locomotiva progresului*). Colaționând şi interpretând texte de mare circulație cu altele despre care vorbesc azi doar istoriile literare, eseistul ne propune o imagine despre felul în care se reflectă dezastrul în literatură (*Pământul se cutremură*) şi despre modul în care literatura a perceput disputatul spațiu caucazian (*Ficțiunea Cecenia*). O sintagmă – *destinul manifest* – a făcut celebru un jurnalist şi slujeşte astăzi drept justificare pentru tot felul de acte politico-militare şi geo-strategice ale Americii (*Destinul manifest*). Cu referiri la câteva piese de teatru, multe de notorietate, unele azi nejucate nu prea se ştie de ce, dar şi la opere cinematografice, Adrian Mihalache dezbate *arta compromisului*, aşa cum apare ea atunci când doreşti să elucidezi enigmele inventării bombei atomice. Se urmăresc distincțiile de finețe între doi termeni aparent sinonimi – inamic şi dușman (*Inamicul public şi dușmanul personal*) ori inter-relaționarea dintre rivalitate şi seducție.

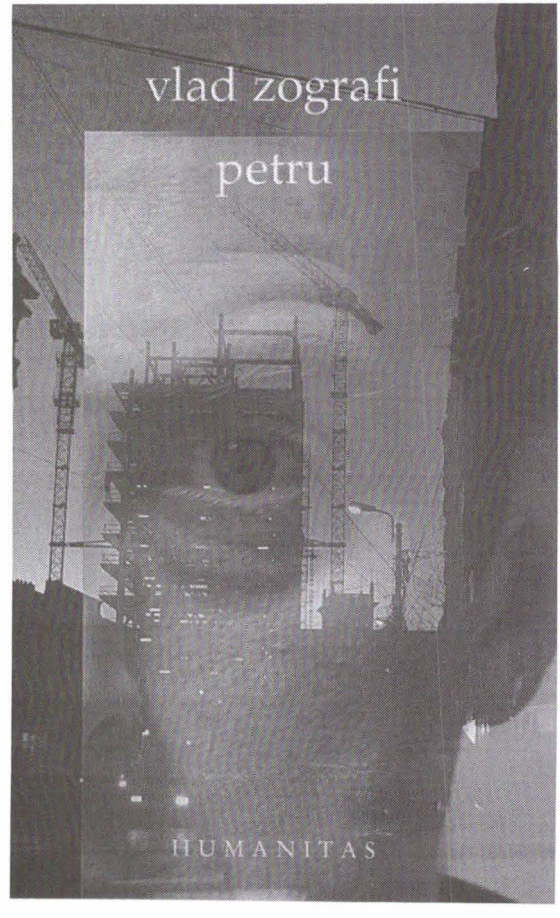
Fireşte că am exagerat atunci când, la începutul acestei recenzii, spuneam că Adrian N. Mihalache a citit aproape tot. Dar cu certitudine, cel ce se simte azi atât de bine în calitate de explorator al cyberspațiului, şi care face adesea elogiul internetului (am citit cartea chiar în zilele în care Elton John cerea interzicerea acestei teribile invenții pentru cinci ani) a parcurs cărțile fundamentale ale omenirii. A deprins astfel lecția fundamentală care ne învață că arta de a citi este arta de a gândi cu puțin ajutor. Şi fără a literaturiza viața, eseistul găseşte în cărțile citite (dintre care un loc de seamă îl deține *Război şi pace*, probabil romanul preferat, oricum citat cu voluptate) argumente pentru fundamentarea opiniilor sale privind felul în care înaintează azi omenirea. *Înaintând mascat* e o

carte ce stimulează gândirea şi capacităţile asociative. Iar cartezianul Adrian N. Mihalache nu îşi îndeamnă cititorul să urmeze acelaşi drum cu el, autorul, „ci să construiască el însuşi noi cărări, pornind de la fiecare capitol, văzut ca o posibilă bifurcaţie".

Adrian N. Mihalache, *Înaintând mascat. Eseuri frivole*, Editura Curtea veche, Bucureşti, 2007.

O insulă paradoxală

La sfârşitul anului 1996, Editura UNITEXT şi directorul ei, criticul Marian Popescu, „şi-au luat inima în dinţi" şi l-au publicat într-un volum de autor pe Vlad Zografi. Era primul volum de autor tipărit de respectiva editură, iar piesa care însemna centrul său de greutate, *Petru sau Petele în soare*, fusese perdantă la concursul *Piesa anului,* organizat de UNITER şi gestionat de nimeni altul decât de Marian Popescu. Lansat cu ocazia *Galei Teatrelor Naţionale* de la Cluj, respectivul tom a devenit aproape instantaneu o carte despre care „toată lumea vorbeşte". „Cronica" orală a atras atenţia imediat asupra unei piese cu adevărat uluitoare, uluitoare în primul rând fiindcă era opera unui debutant în dramaturgie, specie extrem de rară la acea vreme. A urmat apoi constituirea unui consistent dosar de presă, la împlinirea căruia şi-au adus contribuţia deopotrivă criticii de teatru şi criticii literari (tonul îl dăduse Monica Lovinescu care a girat cu prestigiul ei respectivul debut printr-un avertisment laudativ categoric).



Petru a fost, aşadar, la vremea primei sale apariţii, ceea ce se cheamă un şoc de lectură. Nu era deloc puţin lucru ca piesa unui începător să nu trădeze aproape niciun fel de ezitare de scriitură, nicio excrescenţă. Autorul, deşi venea în dramaturgie dinspre proză, părea să nu sufere de maladiile celor ce trec brusc de la genul epic la cel dramatic, de narcisism cronic manifestat prin incapacitatea de a reprima stilul prolix. Vlad Zografi nu confunda regnurile, nu dorea să suplinească inexistenţa autenticei teatralităţi prin exces de cuvinte, nu dizolva un ipotetic conflict dramatic în zeci de pagini lipsite de semnificaţie, dar care

îl pun apoi pe cititor în incapacitatea de a rezuma „despre ce e vorba în propoziție". Cu alte cuvinte, *Petru* arăta că Vlad Zografi ştie ce înseamnă teatralitate încorporată în scriitură, că nu are nici cea mai mică sfiiciune în conducerea acțiunii şi că, în acelaşi timp, nu pune niciun fel de stavilă imaginației potențialului regizor. Tenacitatea dovedită în exfolierea semnificațiilor, convertirea în dialog dramatic a unui întreg spectacol al lumii, felul în care evenimentul evoluează pe mai multe făgaşuri, transformând surprinderea unei întâmplări precis delimitate – descinderea, în 1717, a Țarului Petru I al Rusiei în Franța, întâmplare atestată de istorie şi comentată în *Memoriile* lui Saint-Simon (citat ca atare în prefața piesei) – într-o meditație filosofică despre raporturile dintre Occident şi lumea Estului, dar şi despre aspirațiile şi suferințele omului. Toate acestea erau argumente în a vedea în Vlad Zografi nu o speranță, ci o certitudine a literaturii dramatice româneşti contemporane.

În 2007, ***Petru*** e retipărit, împreună cu o altă piesă, intitulată *Sărută-mă!*, la Editura Humanitas. Pe coperta a patra a volumului, găsim următoarea mărturisire: „Am scris *Petru* în primăvara lui 1995, într-un timp scurt, cam o săptămână. Cunoscusem cât de cât Rusia şi destul de bine Franța, adică Parisul. Despre Petru I, țarul Rusiei, şi despre vizita lui din 1717 în Franța citisem câte ceva. Dar nu istoria în sine mă interesa, şi nici clişeul foarte la modă al *ciocnirii civilizațiilor*. Descoperisem că pot fi avocatul fiecărui personaj, toți aveau dreptate în felul lor şi de toți mă simțeam ataşat. În aşa măsură încât, nevrând să-i abandonez, m-am gândit la o continuare a piesei: să-i aduc pe francezi în Rusia. Relativul succes al lui *Petru* şi spectacolele făcute după el, m-au luat pe nepregătite. Odată pusă în scenă, am fost obligat să mă detaşez de piesă, s-o privesc cu ochii spectatorului şi nu ai autorului, iar efectul a fost foarte puternic. Continuarea ei mi se părea un fel de *Rambo II* sau *Greu de ucis II*, aşa că am renunțat s-o mai scriu. De atunci, *Petru* a rămas o insulă barocă, luxuriantă şi paradoxală, pierdută în mijlocul oceanului. Şi pentru mine un capăt de drum". S-a întâmplat ca *Petru* să reapară la scurtă distanță de la publicarea unui volum cu texte inedite ale lui Vlad Zografi: *America şi acustica*. Citită după parcurgerea acestor noi piese, caracterul luxuriant şi paradoxal al lui *Petru* ajunge să îmi lase un sentiment de tristețe.

Petru se mai numeşte şi *Petele din soare*, titlu enigmatic, trimițând către aspirația spre absolut ce-l defineşte pe erou. Căci Petru, cel care bea „o găleată de votcă pe zi" şi aleargă după prostituatele Parisului, care e conştient că „pentru ruşi sunt prea european, iar europenii mă găsesc prea rus", care nu vrea să admită că „până şi soarele...prietenul meu din depărtări, ...până şi soarele are pete" e , asemenea lui Caligula, din piesa omonimă a lui Albert Camus, o ființă deopotrivă carismatică şi vulnerabilă, care, atunci când nu-şi poate vedea împlinite dorințele, când nu-l poate convinge pe filosoful cinic Pierre de la Manque (inventat de dramaturg), de care e fascinat, să vină în Rusia, ordonă să fie asasinat, reprimându-şi cu dificultate durerea. Dialogurile dintre Petru şi posibilul său dublu, Pierre de la Manque, sunt absolut încântătoare şi cred că nu ar fi tocmai neîndreptățită ipoteza că pentru filosoful libertin şi sceptic, atât de puțin preocupat de condiția lui materială şi de grija de a nu-i supăra pe academişti şi pe academicieni, dramaturgul l-a avut drept model pe Emil Cioran. Sunt câteva „antecedente" în acest sens în însăşi activitatea lui Vlad Zografi. Să reamintim că el a fost cel care a întocmit în 1996, împreună cu Aurel Cioran, fratele filosofului, antologia *Cioran şi muzica*, apărută la

Editura Humanitas. La urma urmei, Pierre de la Manque e omul aflat „pe culmile disperării". Cum altfel s-ar putea explica replici ca acestea: „Am devenit critic pentru că ştiu că nu mai avem nicio şansă noi, francezii" ; „Tu n-ai voie să-i schimbi pe ruşi. Crede-mă, ai comite o mare greşeală. Voi sunteţi singurii de p-aici care mai au ceva energie. Voi şi nemţii"?

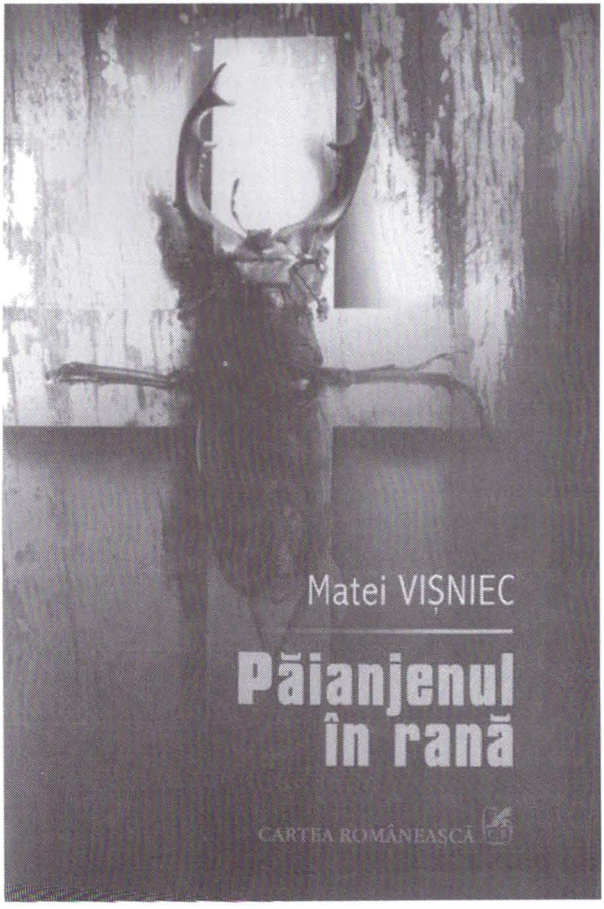
Cum singur admite în textul citat mai sus, Vlad Zografi nu-şi propune să rivalizeze, nici măcar să citeze în piesa lui analizele politice ale lui Samuel P. Huntington, nu vrea nicidecum să polemizeze cu teoriile mai mult sau mai puţin înspăimântătoare despre „şocul civilizaţiilor" Dar asta nu-l împiedică să observe şi să analizeze totul cu un ascuţit simţ critic, uneori cu o greu disimulată doză de sarcasm. Farmecul scrisului pentru teatru al lui Vlad Zografi, cel din *Petru sau Petele din soare*, se află, în egală măsură, în profunzimea, în acuitatea observaţiei, dar şi în dramaticitatea şi logica, în firescul netrucat al expunerii. Iar pentru cine e suprasaturat de lectura unor aşa-zise texte „de dramaturgie", dar care nu au nimic de-a face cu aceasta, întrucât pur şi simplu le lipseşte conflictul dramatic şi nu au ceea ce se cheamă *story*, o piesă ca *Petru* e asemenea unui balon de oxigen.

Cea de-a doua piesă din volumul apărut la Humanitas, se numeşte *Sărută-mă!* şi e o mondramă modernă ce se bizuie pe exploatarea generoasei teme a alterităţii, a adevăratelor faţete a relaţiilor dintre oameni. Parabola e cât se poate de transparentă. Un lepros în libertate pătrunde pe neaşteptate în casa cam dezordonată a unui om fără identitate precisă, care poate fi oricare dintre noi, spectatorii, şi îşi rememorează viaţa. A fost o vreme când leprosul a avut *o* existenţă aparent normală. Se putea chiar considera un răsfăţat al sorţii, era iubit de toţi cei din jurul său. În copilărie, părinţii îl sufocaseră cu dragostea lor. La maturitate a fost copleşit de iubirea soţiei, pe nume Ema, între timp moartă din cauza unui cancer la sân. Toţi prietenii îl înconjurau cu o nemărginită grijă. Şi asta pentru că el era Bolnavul prin excelenţă. Învăţase să joace excelent acest rol, iar societatea era bună, amabilă, gata oricând să sară în ajutorul celui ce la patru ani a fost operat de hernie, la şapte ani şi-a scos amigdalele, la zece, apendicele, la şaisprezece, un rinichi, şi care avea mereu febră, fiind sistematic îndopat cu antibiotice. Bolnavul prin definiţie a fost răsfăţatul unei lumi prin excelenţă sănătoasă, până când a devenit cu adevărat bolnav şi din cauza unui incident stupid s-a îmbolnăvit de lepră. Nimeni nu mai dorea să aibă de-a face cu un bolnav deloc drăguţ, deloc plăcut privirii. Drept pentru care Bolnavul a fost trimis la leprozerie, de unde a scăpat ca prin minune şi acum îşi ia revanşa. O revanşă asupra făţărniciei omeneşti. Cerându-i să joace un rol şi apoi să îl expliciteze. Căci nimeni, nici măcar oamenii Bisericii, cei ce nu ostenesc să vorbească despre faptul că Iisus a sărutat un lepros, nu au ştiut să-i sară în ajutor atunci când Bolnavul chiar devenise un caz. Drept pentru care leprosul se instalează într-o casă oarecare, peste care pune tot mai vârtos stăpânire, iar, în final, îi cere cu cinism gazdei sale: „Am obosit. Mda...Cred că am să dorm puţin. Să nu faci gălăgie. Uite, poţi să te duci la bucătărie. Speli vasele, mai faci şi tu ordine. Mai arunci din lucruri. Pe urmă poţi să ieşi în oraş, dacă ai chef. Nu uita să cumperi vin. Vezi să nu fie dulce. Adu şi ceva de mâncare. *(Se întoarce cu spatele. Moment de tăcere. Se răsuceşte spre spectatori):* Şi încearcă să îţi dai seama cum e. Să-mi zici şi mie când te întorci".

Vlad Zografi, *Petru*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2007.

Matei Vişniec – „Etapa românească"

În primele zile ale lui 1990, „teatrocraţia" românească îl redescoperea, în cea mai mare parte cu un entuziasm nedisimulat, pe Matei Vişniec, ale cărui scrieri pentru teatru, deşi deloc puţine şi multe cu adevărat valoroase, nu avuseseră până atunci şansa de a fi reprezentate pe scenă. Vişniec venea în dramaturgie dinspre poezie, era cunoscut ca un important poet al generaţiei optzeciste, publicase deja trei volume de poeme: *La noapte va ninge* (1980), *Oraşul cu un singur locuitor* (1982), *Înţeleptul la ora de ceai* (1984). Scria teatru încă din 1976, de pe vremea când era student în anul întâi la Facultatea de Filosofie a Universităţii din Bucureşti, dar cum textele sale nu erau tocmai optimiste, aşa după cum cerea canonul comunist, ba chiar din contră, lăsau să se întrevadă imaginea unei lumi româneşti crepusculare, dominată de un apăsător sentiment al fricii, de supremaţia unui ochi atent, de gardian, ce supraveghea totul, o lume marcată de aşteptare, accesul lor spre scenă fusese vajnic obliterat. O excepţie ar fi putut să însemne montarea în 1987 a piesei *Caii la fereastră*, transpusă într-un spectacol regizat la Teatrul „Nottara" din Bucureşti de Nicolae Scarlat, a cărui premieră nu a mai avut însă loc fiindcă tocmai parvenise vestea că scriitorul decisese să ceară azil politic în Franţa.



Devenise, carevasăzică, o *non-persona*, despre care era interzis să se mai vorbească. *Caii la fereastră*, piesă cu un caracter uşor tezist, de factură antimilitaristă, antirăzboinică, nu îndeajuns de realizată din punct de vedere dramaturgic, primise acordul de reprezentare poate şi pentru că părea convenabilă autorităţilor intens preocupate la acea vreme de glorificarea acţiunilor pretins şi grotesc pacifiste ale lui Ceauşescu ce se autoiluziona că mai putea aspira la un Premiu Nobel, reducând cheltuielile militare cu cinci procente. În text, erau surprinse trei episoade familiale, din epoci istorice diferite, marcate fiecare de câte un război mai mult ori mai puţin „ilustru". Episoadele în cauză, anunţate fals-solemn de un Mesager, serveau dezvăluirii efectelor deopotrivă tragice şi groteşti ale spiritului belicos în acţiune. Sub privirile îngrijorate, plictisite ori indiferente ale unei femei (înfăţişată în ipostază de Mamă, Fiică sau Soţie), un bărbat (Fiu, Tată sau Soţ), cădea victimă unei

morți fără glorie, ba chiar absurde. Cu o altă distribuție și de această dată la Teatrul Mic, Nicolae Scarlat, o vreme principalul promotor al literaturii dramatice a lui Matei Vișniec pe scenele noastre, avea să-și vadă cu ochii visul reprezentării piesei într-un spectacol oferit publicului în 1994. Matei Vișniec dobândise deja eticheta de „cel mai reprezentat dramaturg român în viață", iar piesele sale deveniseră familiare spectatorilor români. În 1996, an în care Festivalul de dramaturgie românească de la Timișoara avea să-i fie consacrat în întregime (*Autor'96*), Editura Cartea Românească antologa în două volume masive cea mai mare parte (întreaga?) a literaturii dramatice scrise de Vișniec între 1976 și 1990, adică în ceea ce avea să fie numită „etapa românească" a dramaturgului. Antologia beneficia de două prefețe remarcabile, inteligente, aplicate și pline de substanță scrise de Mircea Ghițulescu, respectiv de Valentin Silvestru. În 2007, aceeași editură a reeditat fără modificări, dar în condiții grafice remarcabile cele două volume, de **Teatru** semnate Matei Vișniec.

Primul, intitulat ***Păianjenul în rană***, prefațat de Mircea Ghițulescu, conține douăsprezece piese, de dimensiuni variabile, dar și de valori artistice asemenea. Despre o parte dintre aceste texte s-ar putea spune, într-un mod niteluș grăbit, că ar fi simple arpegii ori game exersate întru „facerea mâinii", dacă la o privire mai atentă nu ar dovedi o știință a construcției dramatice cu totul aparte. De fapt, nu e deloc puțin lucru ca în câteva pagini să construiești o piesă în care să fie lesne recognoscibile acele momente ale acțiunii, de natură să îi asigure acesteia în egală măsură dramaticitate și teatralitate. Găsim un patetism infuz în bijuteria de inspirație christică *Păianjenul în rană*, un umor absurd de o surprinzătoare calitate în *Apa de Havel*, o originalitate a reordonării motivelor în *Ușa* (piesă ce trebuie privită ca uvertură la dezvoltări tematice viitoare), ori capacitatea de a oferi parabole-pilulă despre manipulare, despre „bietul om sub vremi", om care se amăgește cu ingenuitate că s-ar afla deasupra lor (*Omul care vorbește singur*). Scriind despre acest din urmă text menționat, Cristina Dumitrescu (cf. *Cronici teatrale. 1990–1998*, Fundația Culturală „Camil Petrescu" și revista „Teatrul Azi", București, 2006) face observația că „e percutantă imaginea lui Vișniec, e tulburătoare tocmai pentru că are forța de șoc a pumnului strâns, cu traiectorie decisă".

În toate scrierile din acest prim volum, Matei Vișniec își îmbracă gândurile în haina nouă-veche a absurdului, având mereu grijă să scrie un teatru întemeiat pe verificatele calități ale dramaturgiei de factură tradițională. Așa se face că textele sale dispun de o tramă solidă, de caractere coerente, de o morală înțeleaptă și inteligibilă. Toate trec fără probleme examenul dificil al povestirii.

Bunăoară, în *Trei nopți cu Madox*, trei personaje diferite se laudă a fi petrecut trei zile în compania unui personaj misterios căruia cu greu izbutesc să-i pronunțe numele, personaj ubicuu și ieșit în chip evident de sub pulpana lui Godot. Dramaturgul construiește o atmosferă voit convențională, de o stereotipie afișată. E greu de spus dacă Madox a existat cu adevărat, dacă a venit și a plecat aievea, ori dacă e doar o creație a inventivității, până la urmă sărace și repetitive, a celor trei personaje ce încearcă să-și mascheze, cu ajutorul enigmaticului și invizibilului personaj, lipsa unor trăiri cu adevărat esențiale. În pseudobasmul *Țara lui Gufi*, calificat de Valentin Silvestru drept „comedie satirică feerică, de substrat antitotalitar", Robderouă demască falsitatea impusă și acceptată de locuitorii unui tărâm care se supun capriciilor unui dictator aparent simpatic ce le refuză supușilor săi cu nume amuzante dreptul de a vedea și de a se bucura de culori, adică de viața însăși. Aici dramaturgul român pare să fi deprins lecția lui Evgheni Svarț, cel din

Regele gol, din *Umbra* ori din *Dragonul*, sau poate cea a lui Gombrowicz din *Ivona, principesa Burgundiei*. Aşa după cum spune personajul Lulu într-un „text de rezervă (eventual prolog)", propus de dramaturg, „când vrei eşti orb. Da' când nu vrei, vezi mai bine decât vede vulturul din înaltul cerului". Deşi aparent piesă pentru copii (prima ei apariţie în volum s-a produs în 1992, sub auspiciile Editurii „Ion Creangă"), *Ţara lui Gufi* e, la o privire mai atentă, o piesă-protest la adresa falsificării voite, dar şi acceptate a realităţii, gestionată de un „minister al adevărului" ad-hoc, de genul celui imaginat de Orwell în celebrul său roman *1984*.

Asemenea falşilor eroi din *Trei nopţi cu Madox,* Filippo, Nicollo şi Peppino din *Angajare de clovn* (probabil cel mai jucat text al dramaturgului, dar căruia puţine spectacole i-au intuit şi evidenţiat scenic adevărata portanţă ideatică) se află la marginea vieţii. Se regăsesc după ani într-o sală de aşteptare (topos definitoriu pentru dramaturgia lui Vişniec) în ipostaza de candidaţi la un concurs bizar şi crud în vederea ocupării unui post de clovn bătrân. În opinia justificată, exprimată în prefaţa intitulată *Marele complot*, Mircea Ghiţulescu scrie că „cei trei se consumă într-o competiţie ce capătă o amploare bufonă" ori „îşi exhibă defectele, infirmităţile şi bolile într-un dialog nu doar savuros, dar şi tragic. Condamnat la eşec pe toate planurile (curios, lipseşte dimensiunea erotică), omul-clovn (personaj recurent în dramaturgia lui Vişniec – *n.n., M.M.*) maimuţăreşte o glorie de care nu a avut parte, rătăcind după un sens indescifrabil al vieţii. Concursul pentru un post de clovn nu este unul real, ci transcendental, pentru că învingătorul va fi cel ales de moarte.... Clovnii lui Vişniec se află pe malurile Styxului, iar cel ce va trece dincolo va fi cel ales. Dialogul lor din *sala de aşteptare* dinaintea concursului este aşadar o veselă agonie, iar oamenii-clovni nu au altă semnificaţie decât ca versiuni ale morţii". Textul mizează cu folos pe aşteptarea apăsătoare şi inutilă într-un spaţiu închis, care în ciuda bravurii exhibate de fiecare dintre cele trei personaje decrepite, rămâne impasibil, mereu egal cu sine însuşi.

Slujindu-se de formula teatrului în teatru, scrisă cu un stilou muiat adesea în cerneala pirandelliană, piesa *Spectatorul condamnat la moarte* aduce în faţă un tribunal alcătuit din magistraţi, fie indiferenţi, fie iresponsabili, fie mânaţi de tare psihice, care, aplicând legea bunului plac, îl acuză de felurite fapte, culminând cu crima, pe unul dintre cei aflaţi în sală, ce se va dovedi un spectator oarecare, venit din întâmplare la spectacol. E un carnaval al vinovăţiilor inventate pe care îl orchestrează Vişniec, iar acuzele în cascadă au scopul de a-l determina pe umilul spectator ales aleatoriu (semn că acest rol îi poate reveni pe neaşteptate oricăruia dintre noi) să accepte mascarada. Numai că spectatorul din piesa lui Vişniec opune fluviului de acuze o linişte interioară ce îi determină pe acuzatori să se autoacuze, fapt ce ar putea să însemne că fiecare fiinţă umană e marcată de culpă. În cronica intitulată *Condamnarea la autoapărare*, scrisă cu ocazia premierei ieşene din aprilie 1992, regizată de Irina Popescu-Boieru (cf. *Teatrul azi*, nr. 8–9–10 din 1992), criticul Ştefan Oprea scrie: „În lipsa de reacţie a spectatorului inculpat la acuzaţiile şi chiar violenţele la care este supus de tribunal am descifrat nu o incapacitate, ci o *formă de apărare* prin forţa liniştii interioare dublate de un dispreţ superior în faţa legii oarbe, absurde şi agresive, în faţa unui tribunal de minţi automatizate, obsedate de ideea de a culpabiliza pe oricine intră – fortuit sau nu – în raza lui de acţiune. Refuzul de a accepta jocul arbitrar al magistraţilor (arbitrar, pentru că toţi *acuză* de la grefier la judecător şi de la avocatul apărării până la procuror ; de apărat însă nimeni nu apără) nu e nicidecum o formă de pasivitate, e o *acţiune* fermă, rezultatul unui proces interior complex." Mai departe, tot Ştefan Oprea crede, cu mare

îndreptățire, că în *Spectatorul condamnat la moarte* „condiția teatrului, a actorului, a autorului, a textului este dezbătută cu tulburătoare luciditate (semioticienii ar avea mult de discutat pe marginea spectacolului şi a textului lui Vişniec)". Textul e, neîndoios, elaborat pe linia subțire, simptomatică pentru „etapa românească" a literaturii dramatice scrisă de Matei Vişniec care delimitează, în chipul cel mai încert cu putință, firescul de absurd, inocența de vinovăție, comedia de dramă.

Spiritul tutelar al lui Samuel Beckett veghează în chip fericit toate scrierile din volumul *Păianjenul în rană*. Una dintre acestea se cheamă chiar *Ultimul Godot* şi e o piesă cu două personaje ce prilejuieşte întâlnirea dintre marele scriitor de origine irlandeză şi atât de discutatul personaj invizibil, zămislit de acesta. Beckett e personajul izgonit dintr-un teatru care trage să moară, iar în față îi apare însuşi Godot, revoltat în prezența celui ce i-a dăruit celebritatea. Şi aici condeiul lui Vişniec se îndatorează în mod creator formulei pirandelliene, şi aici avem de-a face cu o meditație emoționantă pe tema rostului teatrului. Zice Godot smiorcâindu-se, cum ne încredințează dramaturgul într-o didascalie: „N-o să pot trăi fără teatru...N-o s-o pot duce prea mult...În fiecare seară eram în sală, eram printre oameni, trăiam... Sufeream ca un câine, dar trăiam... Trăiam peste tot, în fiecare cuvânt...Cum de au putut face aşa ceva? Cum de-au putut închide totu'? Cum de-au dat oamenii afară? Ce mă fac eu acu'?" Iar lamentației lui Godot îi răspunde replica finală a lui Beckett – *„Mă descalț. Ție nu ți s-a întâmplat niciodată?"*

Slujindu-se de piesa *Sufleorul fricii*, excelentul prefațator al volumului care e Mircea Ghițulescu susține cu convingătoare argumente că, dincolo de descendența beckettiană unanim invocată, găsim în structura de profunzime a pieselor din „etapa românească" a lui Vişniec un indigen filon caragialean. Bruno, eroul piesei, e animat de pofta trăncănelii, „este un nou *Mitică* euforic şi locvace, creator de scenarii izvorâte din perfidia universală". Asemenea personajelor din comediile lui Alecsandri ori din cele ale lui Caragiale, Bruno e animat de „obsesia complotului". De fapt, crede Mircea Ghițulescu, *„Marele complot* despre care halucinează Bruno este însuşi teatrul lui Vişniec care *nu serveşte nimănui* pentru că este *artă pură*, este *artă pentru artă*, este *dragoste pentru ilar şi morbid, pentru că nu este decât emoția pură în fața macabrului, este aplecarea spiritului spre grotesc, este cultivarea plăcerii în fața grotescului şi trăirea integrală a fricii"*. Tot atâtea argumente care, în ultimă instanță, explică *frica* cenzorilor comunişti de a permite reprezentarea unor texte ce aduceau, în prim plan şi în mod acuzator, frica, imobilismul, aşteptarea pe care dramaturgul le ridicase la rangul de personaj într-o țară în care cele trei substantive păreau a fi luat definitiv locul acțiunii.

O piesă precum *Ultimul Godot* nu a însemnat însă nicidecum despărțirea lui Matei Vişniec de geniul marelui dramaturg al absurdului. Atâta doar că textele mult mai elaborate, mai rafinate, adesea mai ample, şase la număr, care compun cel de-al doilea volum apărut la Editura Cartea Românească, volum intitulat *Groapa din tavan*, distilează cu un plus de spirit creator o matrice stilistică ce nu se arată nicidecum opresivă, limitativă, ci dimpotrivă, e extrem de stimulatoare pentru exercitarea inventivității scriitorului.

Buzunarul cu pâine se fundamentează pe un nou cuplu clovnesc de indubitabilă extracție beckettiană. „Bărbatul cu baston" şi „Bărbatul cu pălărie" se află „în jurul unei fântâni părăsite, cu puțin înainte de apusul soarelui". În fântână a căzut un câine şi fiecare dintre cei doi bărbați se întrece în a-şi clama incapacitatea de a salva de la pieire bietul animal căruia îi aruncă de zor pâine, încredințându-se reciproc că acesta „clepfăie" ori „ a clepfăit", indiciu de netăgăduit nu doar că se

mai află în viață, ba chiar că se simte bine. Liniștiți, bărbații amână acțiunea pe a doua zi şi cu inima împăcată că au făcut tot ceea ce e omeneşte posibil decid să se culce, somnul nefiindu-le tulburat decât de bucăți de pâine ce încep să cadă în chip bizar asupra lor. *Buzunarul cu pâine* ilustrează ştiința dramaturgului de a organiza universuri în universuri ce se arată zadarnice trepte către o mântuire nicicând dobândită. Piesa e aceea a unor *infernuri suprapuse* peste care răsună discordant vocea cavernoasă a „Omului cu baston" ce intonează *Tatăl nostru*.

Scrisă, din câte se pare, în 1982, *Artur osânditul*, piesă în trei acte, e, după însăşi aprecierea lui Matei Vişniec, una dintre cele mai „frumoase" dintre lucrările sale. A ajuns să fie reprezentată, dacă informația mea e corectă, de abia în 1992, într-un spectacol regizat de Mihai Lungeanu la Teatrul Foarte Mic din Bucureşti. Recitind-o, dramaturgul a admis că lipsa oricărei preocupări pentru perspectiva, oricum puțin probabilă în 1982, a reprezentării, a transpunerii scenice, e detectabilă atât în „structura ei statică" cât şi în faptul că „toate personajele sunt bărbați". La vremea premierei, Matei Vişniec se confesa în felul următor: „Pentru mine, la ora aceea, nu conta decât strigătul, răfuiala mea cu propriile mele limite, cu propria mea neputință şi cu neputința colectivăv – un subiect care mă obseda. Din acest punct de vedere, textul a ieşit pur". Pentru Valentin Silvestru, eruditul prefațator al volumului, animat de dorința de a încatena piesele din „etapa românească" a lui Vişniec cu mari scrieri ale dramaturgiei universale, *Artur osânditul* e „o clovnadă tragică" cu „o construcție impecabilă, de factură clasică şi o frumusețe de baladă villonescă". Artur refuză să moară oricum, într-un burg oarecare, în stare de extincție, să mituiască gardienii ori Călăul. Izbuteşte însă, grație locvacității sale, doar să amâne execuția. „Caricaturalul monstruos e creat cu o artă de finețe, cu un lexic foarte bogat, caracteristic dramaturgiei lui Vişniec, cu ciocniri inteligente între sofisme şi silogisme, cu o maliție de calitate, în necontenit şi accelerat crescendo, ca în partiturile rossiniene", observă Valentin Silvestru. Asta în vreme ce, în opinia aceluiaşi exeget, promotor însemnat şi calificat al dramaturgului, „aspectul general e goyesc".

Motivul aşteptării, devenit emblematic încă din *Uşa*, matricial pentru scrisul destinat scenei al lui Matei Vişniec, reapare în *Groapa din tavan*, piesă în care doi soldați aşteaptă să scape din locul în care s-au claustrat voluntar şi care a devenit propria lor temniță. În *Şi cu violoncelul ce facem?* (piesa mai apare menționată şi cu titlul *Ce facem cu violoncelul?*) – montată mai întâi în primele luni ale lui 1990 pentru Teatrul de televiziune de acelaşi Nicolae Scarlat şi care i-a prilejuit lui Petru Vutcarău, un regizor şi el îndrăgostit de literatura dramatică a lui Vişniec şi Teatrului din Oradea un spectacol de mare impact emoțional – e enunțată tema neliniştitoare a vinei de a fi artist, iar în superbul poem dramatic *Călătorul prin ploaie*, incapacitatea oamenilor de a şti dacă sunt ori nu vii, afirmată în *Artur osânditul*, ia forma unei lumi minimale ce se pregăteşte să pătrundă în noaptea eternă.

Într-o cronică la spectacolul *Buzunarul cu pâine* al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț (regia: Nicolae Scarlat), cronică publicată în revista *Teatrul azi* nr. 1 din 1995, Sebastian-Vlad Popa notează: „Coborând dinspre Ionescu şi Beckett, teatrul lui Vişniec atrage imediat atenția esteților asupra acestei înrudiri formale şi îi determină necondiționat să-l expedieze între limitele catalogului, aşa, din fuga impresiilor. Ca şi cum inventatorul unui mecanism ar atribui de la bun început obiectului său toate resursele de acțiuni posibile, urmând ca cei ce ar încerca să-l perfecționeze, de fapt să îl compromită. Acest *déjà vu*, adesea invocat, se mărgineşte la asemănarea relativă a temelor dramatice cu cele ale precursorilor săi

iluştri. Tema la Vişniec este, însă, numai *premisa funcţională*, ea angajând cu totul alte procedee de organizare a discursului dramatic decât cele ale dramei (comediei) din deceniul al şaselea. Ceea ce îl deosebeşte fundamental pe Vişniec de *modelele* lui este lirismul colocvial al limbajului dramatic, surprinzătoarele paradoxuri logice şi lingvistice, condiţia personajelor – parcă umanizate – funcţia lor exponenţial-poetică şi nu numai simbolic-schematică. De aici şi personajele-poem din *Teatru descompus*, modalitate inedită de compoziţie literară". Găsim în această observaţie un indiciu cât se poate de pertinent că, de fapt, nu există niciun fel de fractură între „etapa românească" şi cea „franceză" a dramaturgului, că scrierile sale se situează pe linia unei fireşti şi fructuoase deveniri stilistice şi tematice. De altminteri, multora dintre scrierile din „etapa franceză" a scriitorului li se potriveşte la perfecţie următoarea caracterizare pe care o desprind din prefaţa *Călătoria fantastică prin ploaie a lui Matei Vişniec în Ţara lui Gufi, împreună cu misteriosul Madox , osânditul Artur şi Spectatorul condamnat la moarte*: „Regăseşti la Vişniec forţa imagistică, în concentrări dense de alegorie şi simbol, ampla arcatură parabolică, acuitatea senzorială, lexicul bogat – dar în expresii eliptice – , vehemenţa stilistică, precizia şi fineţea detaliilor şi intelectualizarea emoţională, care sunt caracteristici ale celui mai bun teatru postbelic".

Nu dispunem, din păcate, de niciun fel de referinţă cu privire la identitatea alcătuitorului ediţiei. O notă din caseta tehnică din interior ne înştiinţează doar că redactorul de carte pentru cele două volume ce rezumă „etapa românească" a creaţiei pentru teatru a lui Matei Vişniec e Magdalena Ghiu. Nu sunt detectabile, aşa după cum spuneam, modificări între ediţia din 1996 şi cea din 2007, ambele apărute prin strădaniile deloc de neluat în seamă ale Editurii Cartea Românească. Pesemne că ne aflăm în faţa unei ediţii definitive. Or, dacă aşa stau lucrurile, socotesc că nu ar fi fost nicidecum nepotrivit dacă, la sfârşitul fiecăreia dintre cele 18 piese antologate, ar fi fost menţionată data scrierii. Nu ar fi fost deloc imposibil să fie completată şi adusă la zi şi *Anexa* conţinând *Dosarul de presă1991–1995* al teatrului lui Matei Vişniec, dosar ce se limitează la a consemna doar receptarea de peste hotare a unor piese scrise în vremea în care autorul lor trăia în România. O bibliografie a receptării româneşti a respectivelor texte mi-ar fi părut cât se poate de profitabilă.

Matei Vişniec, ***Teatru*** – vol. I. *Păianjenul în rană*, prefaţă de Mircea Ghiţulescu; vol. II. ***Groapa din tavan***, prefaţă de Valentin Silvestru ; ediţia a II-a, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2007.

Comunismul – o istorie emoţională

Alături de piesa ce îi dă titlul, volumul ***Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*** (Editura Paralela 45, Piteşti – Bucureşti, 2007) mai cuprinde încă un text destinat scenei, numit *Recviem* care, chiar dacă nu neapărat stilistic, neîndoielnic din punct de vedere ideatic, se situează în continuarea primei, lor adăugându-li-se un „argument al autorului", intitulat *Să nu uităm, chiar dacă iertăm.* Respectivul argument explică deopotrivă condiţiile cât şi raţiunile ce l-au determinat

pe Matei Vişniec să scrie *Istoria comunismului...*, lucrare originală şi pătrunzătoare, bine închegată, cu ascuţimi revelatorii şi profunzimi răscolitoare.

În 1987, la vârsta de 31 de ani, Matei Vişniec, poet binecunoscut, dramaturg ale cărui piese circulau în mediile teatrale, aflat în sfârşit pe punctul de a fi debutat scenic graţie spectacolului cu piesa *Caii la fereastră* regizat la Teatrul „Nottara" de Nicolae Scarlat, profita de o viză pentru Franţa şi alegea calea exilului, stabilindu-se la Paris. „După instalarea mea în Franţa, în 1987 – mărturiseşte dramaturgul în argumentul citat mai sus – mi-au trebuit peste zece ani ca să-mi adun energiile pentru a scrie o piesă despre comunism şi spălarea creierelor prin intermediul ideologiei". Lumea schizofrenică, în care s-a produs formarea umană şi artistică a lui Matei Vişniec, îşi lua astfel încă odată tributul. Lunga perioadă de gestaţie a piesei nu se explică însă nicidecum prin absenţa inspiraţiei, ci prin dorinţa autorului de a identifica „o situaţie dramatică interesantă care să mă ajute să povestesc esenţa comunismului, fără a cădea în zonele didactice sau pedagogice ale denunţării". Nu pentru că denunţarea nu ar fi fost necesară. Se insinua pericolul ca, scrisă mult prea repede, sub însemnele urgenţei, piesa să nu fie chiar o piesă, ci să ia forma unui editorial ori a unui articol-confesiune, numai bun de difuzat pe unde scurte, mai puţin însă adaptat rigorilor scenei. Vişniec a optat pentru o denunţare de tip emoţional a răului comunist durând o situaţie dramatică „prin care orice spectator, fie că a trăit sau nu drama comunismului, să poată înţelege din punct de vedere emoţional, visceral, opresiunea ideologică şi absurditatea noţiunii de *utopie ştiinţifică*". (*s.m.*, M.M.) A contribuit, neîndoios, la conturarea acestei decizii realitatea că, deşi recunoscut ca un rău al secolului alături de nazism şi de Holocaust, comunismul beneficiază, atât în ţările occidentale, cât şi în cele ale căror cetăţeni i-au cunoscut nemijlocit dimensiunile, de un fel de amnistie nemeritată. De altminteri, aşa după cum observa Alain Besançon în cartea *Nenorocirea secolului – Despre comunism, nazism şi unicitatea „soah-ului"* (Editura Humanitas, Bucureşti, 1998 şi 2007), apărută în Franţa ca o replică-completare a *Cărţii negre a comunsimului* invocată de Matei Vişniec în argumentul său, nazismul şi comunismul, „gemeni heterozigoţi", după expresia lui Pierre Chaunu, nu sunt trataţi cu aceeaşi măsură de memoria istorică. Nazismul, spune Besançon, stârneşte o repulsie pe care timpul nu o atenuează câtuşi de

puțin, în vreme ce „comunismul...beneficiază de o amnezie şi o amnistie ce întrunesc consimțământul aproape unanim nu doar al partizanilor săi-căci mai are partizani – ci şi pe acela al duşmanilor săi cei mai înverşunați, ba chiar al victimelor sale". În fața altor „urgențe" care au venit peste Europa, urgențe precum mondializarea, extinderea Uniunii Europene, pericolul terorist şi integrist, – observă Matei Vişniec – „procesul comunismului a rămas o gaură neagră în istoria reflecției umane", ajungându-se până acolo încât „comunismul a rămas o istorie uitată, care chiar îi jenează uneori pe filosofi".

O atare stare de fapt a contribuit la sporirea determinării lui Matei Vişniec de a scrie o piesă de teatru pe o astfel de temă, creând o situație dramatică inventivă şi percutantă. Acțiunea piesei se petrece în Spitalul Central de Boli Mintale din Moscova în 1953, cu câteva zile înainte şi chiar în zilele în care s-a resimțit şocul reprezentat de moartea lui Stalin. Or, spitalul psihiatric cât şi Stalin însuşi constituie elemente de bază pentru ceea ce s-ar putea numi marca de înregistrare a comunismului. Utilizarea psihiatriei în scopuri criminale este o realitate a lumii comuniste ce a depăşit granițele Uniunii Sovietice. Stalin e încarnarea răului absolut produs de comunism. Iar dacă e să îi dăm dreptate lui Victor Erofeev, Stalin reprezintă un brand fără de care imaginea comunismului nu ar putea fi conceputã. În romanul *Stalin cel bun*, apărut în traducere românească tot la Editura Paralela 45, romancierul rus vorbeşte despre o supraviețuire a lui Stalin în mentalul colectiv rusesc: „Dragostea de Stalin e indicatorul arhaității poporului rus. Şi, într-adevăr, în anii '90, nu i-au venit de hac, în ciuda tuturor dezvăluirilor. A supraviețuit. El poate face posibil visul" şi asta deoarece „Stalin astăzi e cultul puterii, dorul de putere şi ordine, respectul pentru cruzime şi perfidie".

La respectivul spital e trimis de către Uniunea Scriitorilor din URSS, Iuri Petrovski, tânăr scriitor, cu importanta misiune de a prezenta pacienților, prin intermediul unor povestiri scurte, istoria comunismului. Directorul spitalului, Grigori Dekanozov, nutreşte convingerea că astfel de poveşti ar putea vindeca deficiențele mintale. Povestirile lui Petrovski stabilesc nu doar cadrul general în care s-a petrecut „utopia ştiințifică a comunismului". Dimensiunile răului comunist sunt înfățişate în bună parte de salariații spitalului, dar şi de pacienții acestuia. Fie ei debili lejeri, medii sau profunzi, cu toții poartă pecetea comunismului care înseamnă minciună, falsitate, dublu limbaj, turnătorie, servilism, neîncredere, autoritarism şi încă multe altele. Sunt evocate cu mijloace când realiste, când absurdoide, când groteşti, evenimente ce au marcat istoria comunismului de tip sovietic cu consecințe la nivel planetar – înființarea poliției secrete CEKA, procesele rapide cu verdicte dinainte cunoscute şi execuțiile rapide, lichidarea tovarăşilor de drum, considerați a fi devenit adversari, deportarea în Siberia a celor ce refuzau colectivizarea, prigoana împotriva culacilor, pactul Molotov–Ribbentrop (nume istoric„personificat" în piesă), declanşarea „marelui război pentru apărarea patriei", isteria colectivă de la moartea lui Stalin, alte şi alte grozăvii, tot atâtea „locuri ale memoriei", cum ar spune Pierre Nora, apar în piesă, iar evocarea lor e măiestrit produsă încât le simți ca şi cum le-ai trăi aievea, chiar dacă despre ele ai ştiut până atunci doar din cărți. Bunăoară, într-un remarcabil roman intitulat *Panta Rhei*, Vasili Grossman pune în relație vestea începutului „marelui război" cu cea a morții lui Iosif Vissarionovici şi scrie: „A murit Stalin! În această moarte există un element al neprevăzutului liber, cu desăvârşire străin de natura statului stalinist. Acest element de surpriză făcuse statul să se cutremure, tot aşa cum se cutremurase după momentul neprevăzut abătut asupra sa la 22 iunie 1941. Milioane de oameni au dorit să-l vadă pe răposat.

În ziua funeraliilor, nu numai Moscova, dar şi regiunile, raioanele îndepărtate s-au năpustit asupra Casei Sindicatelor. La periferii, cozile de camioane se întindeau pe mii de kilometri. Blocarea circulaţiei a atins localitatea Serpuhov, apoi blocase circulaţia dintre Serpuhov şi Tula. Gloate de milioane de pietoni se îndreptau spre centrul Moscovei. Torente de oameni, asemănătoare unor râuri negre, se ciocneau între ele, se izbeau de pietre, distrugeau, sfărâmau maşinile în calea lor, smulgeau din balamale porţi grele de fontă. În ziua aceea au murit mii de oameni. Ziua încoronării ţarului la Hodînka pălea în comparaţie cu ziua morţii Dumnezeului pământean rus – fiul ciupit de vărsat al unui cizmar din orăşelul Gori". (Editura Humanitas, Bucureşti, 2007)

Palpitul răului din viesparul spitalului, metonimie a imensului spaţiu prăduit de comunism e în piesă mai mult decât o demonstraţie estetică. Personajele, deopotrivă groteşti, lamentabile şi caricaturale au autenticitate. Iar piesa o teatralitate ce aşteaptă dezvoltări scenice dintre cele mai inventive. Dezvoltări necesare, fiindcă, aşa după cum arată a doua piesă din volum, *Recviem*, jocul bezmetic al lui Lenin, Stalin ori Troţki a produs „morţi ai patriei" ce se numesc şi Gheorghe, Vasile, Gheţău, Ieremia, Madgearu.

Matei Vişniec, *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*, colecţia „Biblioteca românească", Editura Paralela 45, Bucureşti – Piteşti, 2007.

Anvergură şi temeritate

O scurtă notă de prezentare care însoţeşte volumul de publicistică *România şi Julieta la fix* (Editura Curtea veche, Bucureşti, 2007) ne avertizează că autorul său, Răzvan Ionescu, deopotrivă actor şi teolog, dar şi posesor al unui doctorat în teatrologie, dobândit în anul 2003 cu teza *Valori ale sacrului de la ceremonial la transfigurarea scenică – o contribuţie restauratoare asupra întâietăţilor*, are în pregătire o altă carte intitulată ***Când Sfinţii mergeau la teatru – Ecouri dintr-un altfel de Bizanţ***, pe care îşi rezervase dreptul de a o publica aceeaşi casă de editură. Mai repede decât ne-am fi putut aştepta, cartea anunţată a apărut în librării şi, dintru început, se cuvine spus că ea se prezintă ca o cercetare cât se poate de temeinică în care avantajele interdisciplinarităţii îşi probează pe deplin valenţele într-un demers ştiinţific, riguros organizat, dar în care luciditatea nu exclude, ba din contră, potenţează pasiunea. Vorbesc în carte deopotrivă teologul şi teatrologul, glasul actorului se aude ceva mai estompat, dar, dacă totuşi el există, se suprapune cu eleganţă vocii omului devotat profesiei, respectuos faţă de cei ce o practică, respectându-şi astfel spectatorii şi respectându-se pe sine, deloc interesat de obţinerea unor efecte de retorică ieftină. Altfel spus, calificările multiple ale lui Răzvan Ionescu se fac simţite, garantând competenţa demersului şi revelând astfel o personalitate din definiţia căreia nu lipsesc gustul pentru anvergură şi temeritatea.

Întorcându-se cu mijloacele cercetătorului ştiinţific în lumea Bizanţului de odinioară, situându-se constant, după modelul lui Jacques Le Goff ce milita „pentru un alt Ev Mediu", pe poziţia de (re)descoperitor al unui altfel de Bizanţ, Răzvan Ionescu devoalează respectivul spaţiu într-o perspectivă istorico-culturală ce-i surprinde spiritualitatea întru constituirea şi definirea căreia un rol deloc minor a

avut teatrul. De fapt, concomitent, dar şi ca o consecinţă a organizării social-politice, care l-a pus în chip mai curând nedrept într-o relaţie oarecum antagonică cu un Occident considerat de exeget ca trecut printr-o degringoladă, Imperiul Bizantin nu a fost nicidecum doar locul unor „întâmplări picante" de unde „imaginea unui Bizanţ vicios, infam, veşnic tulbure". Din contră. „Un necesar efort de memorie ne sileşte să recunoaştem că, timp de unsprezece secole, în vreme ce Occidentul trăia o perioadă de dezagregare, construindu-şi apoi cu greu o nouă cultură şi o nouă civilizaţie, Imperiul Bizantin şi-a creat o monarhie absolută şi o administraţie puternic centralizată, a conservat tradiţiile clasice şi şi-a extins acţiunea civilizatoare şi culturală în ţările Europei sud-estice şi răsăritene, devenind astfel nu numai o componentă importantă a culturii medievale în totalitatea ei, dar şi singurul stat civilizat din Europa Evului Mediu timpuriu". O atare poziţionare a fost de natură să potenţeze exercitarea *capacităţii de sinteză* a respectivului spaţiu istorico-geografic, de unde premisa de la care porneşte demonstraţia lui Răzvan Ionescu, în opinia căruia „civilizaţia şi cultura bizantină s-au constituit ca o *sinteză* a tuturor elementelor politice, religioase, intelectuale ale lumii antice în declin – tradiţie latină, elenism, creştinism, cultură orientală". De altminteri, în consistentul capitol dedicat *Literaturii dramatice în Bizanţ*, după ce afirmă că aceasta prezintă o seamă de trăsături caracteristice, căci creştinismul o va influenţa covârşitor, rezultatul fiind crearea *dramei greceşti creştine*, Răzvan Ionescu observă că Biserica, atât de necruţătoare cu scena, îi întinde teatrului agonic o mână de ajutor, „încercând să-i branşeze plămânii obosiţi la aerul tare al înălţimilor duhovniceşti. Aşadar, Biserica este cea care ruinează teatrul antic, *dar tot de la Biserică a venit cea dintâi rază de bucurie literară în Occident ca şi în Orient*." Biserica „mlădie" a ştiut să salveze teatrul, să îl resusciteze, să îl ataşeze ansamblului acţiunilor sale. Biserica a riscat totul. A admis naşterea unei legături insolite între ea şi Circ (în carte se subliniază rolul hipodromului), rezultatul fiind naşterea unui „teatru viu, variat, bogat în nuanţe şi tonalităţi, ale cărui virtuţi, slăbiciuni şi spectaculoase convertiri se cuvin a fi astăzi redescoperite". Câteva rânduri mai jos, Răzvan Ionescu îşi precizează şi mai apăsat intenţiile – „Ceea ce

dorim este doar să *reconstituim* pe de o parte cadrele de desfăşurare ale unui fenomen pe care, din motive conjuncturale, istoricii teatrului de la noi le-au trecut cu vederea, iar pe de altă parte să scoatem în evidenţă *legăturile* acestui fenomen cu Biserica".

Caracterul limitativ al adverbului *doar* nu trebuie să ne înşele. Deoarece în cartea sa cercetătorul investighează multiplele aspecte ale teatrului sacru, dar şi pe cele ale teatrului profan bizantin, zăboveşte asupra felului în care ceremonialul bisericesc ortodox, născut el însuşi sub însemnele unei luxoase teatralităţi, concretizată în acţiune şi scenografie, a stabilit relaţii de tip biunivoc cu teatrul, transfuziile dovedindu-se mai mult decât utile, examinează existenţa unei literaturi dramatice culte nu îndeajuns studiate, dar nici riguros conservată, aptă totuşi să determine controverse (aşa cum e cazul tragediei *Hristos pătimind*), formulează un răspuns valid la întrebarea dacă mergeau Sfinţii Părinţi la teatru, propune un studiu de caz asupra „actorului mântuit" care e mimul şi alcătuieşte ceea ce el numeşte „un sintaxar inedit".

În lumea bizantină a existat un fenomen teatral care a căpătat proporţii de masă şi aceasta fiindcă „Bizanţul moştenise obiceiurile culturale ale tradiţiei greceşti şi latine". Existau apoi numeroase practici de cult ce aveau virtuţi estetice şi teatrale. Dacă semnalul de începere al spectacolului de teatru e dat de gong, începutul liturghiei e marcat de toacă şi de clopote. Dacă teatrul fără spectatori e de neimaginat, nici liturghia nu îşi află rostul în absenţa credincioşilor. În perspectiva unei pragmatici *avant la lettre,* precum e cea formulată de Camil Petrescu în uimitoarea sa *Modalitate estetică a teatrului*, scrisă la 1937, e limpede că atât teatrul cât şi liturghia se situează sub însemnele generoase ale spectacolului definit drept ceva „organizat, ...o exhibiţie al cărei obiect este o întâmplare reprodusă în faţa unei asistenţe numeroase, în genere convocate". Răzvan Ionescu crede că se poate vorbi chiar despre existenţa unei „relaţii complice" între teatru şi Biserică. O complicitate ce a favorizat dezvoltarea literaturii dramatice bizantine inventariată şi comentată cu o rigoare ce îi permite cercetătorului să tragă concluzia că aceasta se prezintă „ca un repertoriu suficient de eclectic, în care satira conviețuieşte cu tragedia de inspiraţie biblică sau cu drama literară sacră. Temele teologice, alături de chestiunile morale ale timpului, stau în centrul atenţiei, oferind tabloul unei lumi care se caută pe sine, încercând să ofere alternativa performantă şi originalitatea unei culturi creştine". Exegetul propune clasificarea literaturii dramatice bizantine şi prebizantine în *a)* tragedia de inspiraţie biblică a epocii primitive, de fapt scrieri ce fac legătura între tragedia antică şi drama literară sacră, *b)* tragedia sau drama literară sacră, ambele create în timpul ereziilor şi tulburărilor iconoclaste care surpau ortodoxia şi *c)* scrierile profane alcătuite din alegorii, satire, comedii care nu apar decât atunci când Biserica, pe deplin triumfătoare în controversele eretice, îşi emancipează sărbătorile, constituindu-şi un fenomen teatral aparte.

Un capitol special, cu inflexiuni polemice nedisimulate, vine să spulbere „stereotipul găunos" potrivit căruia Părinţii Bisericii au contestat rostul public şi religios al teatrului în vituperante „campanii de presă". Argumentele aduse de Răzvan Ionescu întru demontarea acestui clişeu sunt de ordin logic, dar şi de bun-simţ. Sfinţii Părinţi au fost prezenţi în stal datorită formaţiei lor intelectuale marcată de cultura clasică, dar şi din pricina antecedentelor personale. Multe dintre figurile exponenţiale ale patristicii şi-au început cariera în calitate de retori, uzând de arsenalul bogat al teatrului şi de mărcile de teatralitate. A mai contat şi detaliul că

Biserica însăşi era şi rămâne adepta fastului liturgic, cu o teatralitate îmbelşugată şi afişată. Exegetul enumeră exemple edificatoare ce îi susţin argumentaţia.

O argumentaţie bazată pe lecturi alese ce îi îngăduie lui Răzvan Ionescu, aşa după cum spuneam la începutul acestor însemnări, anvergură şi temeritate. Caragiale credea că scrierea de cărţi nu poate fi decât de două feluri – cu har şi fără. Cartea *Când Sfinţii mergeau la teatru – Ecouri dintr-un altfel de Bizanţ* aparţine, fără doar şi poate, primei categorii.

Răzvan Ionescu, *Când Sfinţii mergeau la teatru. Ecouri dintr-un altfel de Bizanţ*; Editura Curtea veche, Bucureşti, 2007.

Sebastian şi personajele sale

În anul centenarului naşterii autorului *Stelei fără nume*, un grup de cadre didactice de la Catedra de limba şi literatura română a Universităţii „1 Decembrie" din Alba Iulia ne pune la dispoziţie, sub coordonarea lui Constantin Cubleşan, un util instrument de lucru intitulat ***Mihail Sebastian – Teatru – Dicţionar de personaje***, tipărit la Editura *Hasefer* din Bucureşti. Respectiva Catedră nu e la prima întreprindere de acest gen, cea consacrată lui Mihail Sebastian fiind precedată de un dicţionar care inventariază personajele din literatura dramatică a lui I.L. Caragiale şi de un altul similar dedicat personajelor din teatrul blagian. Ambele, din păcate, nu îndeajuns de cunoscute.

Din punct de vedere metodologic, articolele par a ţine cont de definiţia lui Patrice Pavis (*Dictionnaire du Théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1980) care consideră că „personajul (rebotezat *agent*, *actant* sau *actor*) e conceput asemenea unui element structural ce organizează etapele povestirii, construieşte fabula, ghidează materia narativă în jurul unei scheme dinamice, concentrând în el un fascicul de semne în opoziţie cu cele ale altor personaje". Subiect al enunţării, personajul este, în opinia lui Anne Ubersfeld (cf. *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1977) subiectul unui discurs, făcând parte din mai multe structuri pe care le putem numi sintactice. Personajul e echivalentul unui cuvânt (lexem) şi acţionează ca atare în structuri sintactice, de ordin actanţial sau auctorial.

„Definiţiile" din *Dicţionarul* ce face obiectul acestor însemnări sunt, cu mici excepţii nesemnificative, concepute în cheie tradiţională. Au însă calitatea esenţială de a nu fi simple „caracterizări ale personajelor" de factură şcolărească. Punându-l în relaţie cu alte personaje, autorii articolelor (Constantin Cubleşan, Lucian Bâgiu, Gabriela Chiciudean, Ileana Ghemeş) izbutesc aproape de fiecare dată să ofere o imagine dinamică asupra ponderii eroului examinat în ansamblul construcţiei dramatice, insistând cu folos asupra chipului în care acesta influenţează ori determină esenţial acţiunea piesei din care face parte. Altfel spus, personajul e tratat nu izolat, ci „în reţea". Sunt inventariate deopotrivă personajele care apar aievea (li se evaluează statutul de personaj principal ori secundar), dar şi cele evocate, aşa cum e cazul lui Alexandru cel Mare ori al Ministrului Ichim în *Ultima oră* sau al astronomilor Keppler, Copernic şi Herschel ori al membrilor clanului Chiroiu – Grigorescu în *Steaua fără nume*. Decizia de a consemna şi această categorie a personajelor evocate mi se pare cât se poate de îndreptăţită, deoarece,

într-un fel sau altul, ele determină acțiunile ori traiectul personajelor vizibile. Spre exemplu, simpla pronunțare a numelui ministrului Ichim îl determină pe ministrul Brănescu să devină încă şi mai servil față de Conul Griguță Bucşan, tot aşa cum clanul Chiroiu – Grigorescu e simptomatic pentru „gura târgului" terorizantă pentru profesorul Miroiu sau pentru colegul său, Udrea, „gură a târgului" ignorată în schimb de Mona. Ceva mai discutabilă e inserarea unui articol aparte dedicat redacției ziarului *Deşteptarea*. E adevărat că umanitatea din acel spațiu e relevantă într-o bună măsură pentru condiția presei române interbelice. Dar, în acest caz, de un tratament similar se cuvenea să beneficieze Pensiunea Weber din *Jocul de-a vacanța*.

Un cuvânt înainte semnat de Constantin Cubleşan e lămuritor pentru metoda de lucru dar şi pentru *atitudinea* pe care autorii *Dicționarului* au adoptat-o asupra personajelor. Acestea sunt clasificate nu neapărat în *învinşi* şi *învingători,* fiindcă astfel de atitudini tranşante nu sunt în spiritul operei lui Mihail Sebastian, ci în „fragile, visătoare, idealiste" pe de o parte, respectiv, „grosolane, dar practice, agresive", pe de alta. Iată şi justificarea opțiunii, aşa cum este ea formulată de coordonatorul lucrării: „Oameni ca Ştefan Valeriu, Miroiu sau Andronic, par înfrânți şi părăsesc scena, dacă nu sfârşiți, oricum, cu decență şi eleganță. Ce câştigă în schimb ceilalți? Iarăşi nimic. Pentru că, prin toate demersurile lor, nu caută decât să se asigure că viața lor *terre à terre* nu poate fi tulburată, nici nu-şi doresc ceva în plus". Diferența dintre cele două categorii fundamentale o face *poezia,* „în favoarea căreia Mihail Sebastian pledează ca pentru o şansă superioară de salvare a umanității, a existențialității, din fața unui mecanism brutal de desconsiderare, de strivire, în ultimă instanță, a oricărei forme de manifestare liberă a personalității." Există însă şi o a treia categorie de personaje – „cele ce stimulează, întreține şi dau dimensiunea visului celor dintâi. Sunt personaje misterioase, tulburătoare, ce aparțin şi ele aceleiaşi lumi maculate, dar care au disponibilitatea de a se angaja sufleteşte şi...*gospodăreşte* într-o eventuală posibilă finalizare, în real, a iluziilor". Cel mai relevant personaj din această a treia categorie stabilită pe urma unui articol scris de regretata Dana Dumitriu e, neîndoielnic, Magda Minu din *Ultima oră*.

Cartea *Mihail Sebastian – Teatru – Dicționar de personaje* se slujeşte de o bogată bibliografie, convocând mai tot ceea ce s-a scris despre Mihail Sebastian, deopotrivă în cărți ori periodice. Din motive ce țin de precaritatea instrumentelor de documentare aflate la îndemâna cercetătorilor teatrului românesc, datele referitoare la diversele puneri în scenă ale pieselor lui Sebastian sunt destul de sărace, lucru cu onestitate recunoscut de autori într-o *Notă asupra ediției*. Iată, aşadar, cum deficiențe cunoscute şi recunoscute de toți se decontează cu regret asupra altor cercetări, în vreme ce eforturile celor ce se străduiesc să mai diminueze din golul imens de informație sunt privite cu superioritate de diverşi şi pretinşi „factori responsabili". Nici iconografia cărții nu e din cale-afară de bogată, aici de vină fiind lipsa de colaborare din partea unora dintre instituțiile ce au avut în repertoriu piese de Mihail Sebastian, dar au rămas insensibile la apelurile autorilor *Dicționarului* de a le pune la dispoziție fotografiile aşteptate. Altă meteahnă cât se poate de românească. Cu toate aceste minusuri, *Mihail Sebastian – Teatru – Dicționar de personaje*, e o carte ce se cuvine apreciată prin tot ceea ce are ea cu adevărat bun.

Constantin Cubleşan (coordonator), *Mihail Sebastian – Teatru – Dicționar de personaje* ; Editura Hasefer, Bucureşti, 2007.

Info UNITER

1. Reuniunea coordonatorilor naționali map[xxl]

UNITER este coordonator național al **Programului map[xxl] 2005–2007**, program de mobilitate culturală lansat de Asociația Franceză „Pepinierele europene pentru tineri artiști" („Pépinières européennes pour jeunes artistes») care are drept obiectiv susținerea și promovarea europeană a artiștilor aflați la început de carieră. În zilele de **6** și **7 iulie 2007** a avut loc (la propunerea Luxemburgului și a României) la **Sibiu,** în sala de conferințe a Hotelului Apollo Hermannstadt, reuniunea coordonatorilor și corespondenților naționali ai celor 26 de țări partenere în cadrul *Programului european map[xxl]*, tocmai datorită faptului că în acest an orașul Sibiu este Capitală Culturală Europeană alături de Luxemburg, al cărui reprezentant se află în poziția de coorganizator al *map[xxl]*, împreună cu reprezentantul României.

Scopul *Programului european map[xxl]* este promovarea actelor artistice, susținerea mobilității tinerilor artiști și realizarea concretă a schimburilor culturale între diferiți parteneri europeni. Programul este implementat de 7 co-organizatori, 104 parteneri și peste 70 de structuri culturale primitoare din 26 de țări (Germania, Austria, Belgia, comunitatea franceză și cea flamandă, Bulgaria, Cipru, Canada–Québec, Spania, Estonia, Finlanda, Franța, Marea Britanie, Grecia, Ungaria, Irlanda, Italia, Lituania, Luxemburg, Olanda, Polonia, Portugalia, Cehia, România, Serbia și Muntenegru, Slovacia, Slovenia, Suedia).

Reuniunea care a avut loc la Sibiu este cea mai importantă întâlnire a reprezentanților tuturor țărilor implicate în Program, având în vedere că este cea în care s-a făcut bilanțul rezidențelor artistice, prezentarea rezultatelor *Programului map[xxl]*, relevarea diversității tinerei creații europene.

În prima zi a reuniunii, fiecare coordonator/corespondent a expus modul în care a fost implementat programul în țara sa, precum și problemele întâmpinate. De asemenea s-a discutat pregătirea Forumului European al Tinerei Creații de la Luxemburg „art4*lux*" (prezentarea generală a proiectului, prezentarea modalităților de a-l promova în toate țările implicate, definitivarea programului, a conținutului conferințelor și propunerile celor care urmează să intervină). Au mai fost prezentate și alte acțiuni ale *Pepinierelor*, precum „Park in progress 3" și „Jeune Video-cinema 2007". Seara, invitații străini au avut ocazia să urmărească reprezentația spectacolului *De ce fierbe copilul în mămăligă*, realizat de Ombline de Benque, artistă franceză laureată a *Programului map[xxl]*, aflată într-o rezidență artistică derulată în România, în colaborarea UNITER cu Teatrul pentru Păpuși și Tineret „Gong" din Sibiu.

În cea de-a doua zi, a avut loc atelierul de formare cu tema ***„Cum să perenizăm noile rezidențe și să favorizăm emergența polilor de competență în ceea ce privește mobilitatea artiștilor într-o Europă extinsă?",*** coordonat de Aura Corbeanu, vicepreședinte executiv UNITER – membru în Consiliul de administrație al asociației franceze și coordonator național pentru România în această rețea europeană. Atelierul, menit să acompanieze noii actori ai mobilității, se încadrează în cea de-a treia acțiune a *Programului european map[xxl]*, cea de încrucișare a experiențelor, coproducție și perenizare. Acest seminar a avut drept obiectiv acumularea experiențelor fiecăruia pentru a pune în valoare așteptările actorilor mobilității, dar mai ales de a acompania nașterea noilor poli care favorizează această mobilitate artistică în Europa.

2. Tinerii marginalizați și artele spectacolului

Proiectul s-a adresat tinerilor marginalizați, abandonați, cu handicap, săraci, din familii dezorganizate.

Artiștii au lucrat cu 50 de tineri cu hipoacuzie și cu tineri abandonați cu vârste între 10 și 14 ani, băieți și fete, instituționalizați sau provenind din familii cu probleme. Concret, activitățile s-au desfășurat la Centrul de Plasament Agârbiciu, județul Sibiu (s-a lucrat cu 15 băieți), Centrul de Plasament Orlat, județul Sibiu (s-a lucrat cu 15 fete) și Școala Specială nr. 2 din Sibiu (s-a lucrat cu 20 de copii).

Programul constă în activități de educare și stimulare a creativității prin arta teatrală. Această metodă folosește teatrul ca instrument de formare și de informare a oricăror categorii de persoane, indiferent de vârstă, nivel de pregătire și talent.

Exercițiile, improvizația, măștile, obiectele de recuzită, scenariile de teatru, mișcarea de scenă, studiul personajului sunt folosite în trei scopuri distincte, scopuri care definesc și subgrupurile principale ale grupului de metode de lucru prin teatru cu diverse grupuri de clienți:

- educație centrată pe dezvoltarea de abilități;
- educație centrată pe formarea de atitudini și integrarea anumitor valori;
- terapie

Prin acest proiect, participanții au avut posibilitatea să cunoască semeni aflați în aceeași situație socială sau situații diferite de a lor. Prin împărtășirea experiențelor acumulate de-a lungul anilor în București și în Sibiu, experiențe susținute de artiști profesioniști din țară și din străinătate în cadrul diverselor programe derulate de UNITER în București și în țară („Cliniclown" – lucrul la patul copilului din spital, lucrul cu copii hipoacuzici, lucrul cu copii din orfelinate, etc.) s-a creat nevoia de a realiza un schimb de experiență între programele derulate în Sibiu în ultimii ani și cele din București, în așa fel încât să îmbogățim oferta și metodologia de lucru cu persoanele tinere cu handicap, prin realizarea unui modul de lucru general-valabil la nivel de țară, care să se încheie și cu realizarea unei metodologii de „drama-terapie" adaptată spațiului românesc.

Acest proiect și-a propus ca artiști din România (în general, și din Sibiu în special), cu experiență în acest domeniu și artiști din Anglia lucrând împreună sub coordonarea prof. Claire Hind de la University of Leeds (Marea Britanie) să dezvolte ateliere de lucru adresate tinerilor cu probleme, plecând de la tehnica improvizației, a spectacolului nonverbal și a tehnicilor teatrale vizuale contemporane.

În cadrul proiectului, s-au organizat 3 grupuri de lucru a câte 12 sesiuni, având implicați un număr de 50 de tineri. O sesiune se desfășoară pe parcursul a 90 minute.

Cele 3 ateliere s-au încheiat cu 2 spectacole / demonstrații cu public.

În cadrul atelierelor, s-au folosit și tehnici de film și fotografie pentru dezvoltarea exercițiilor și jocurilor teatrale. Exercițiile au urmărit: eliberarea copilului/tânărului de inhibiții, dezvoltarea expresiei verbale și corporale, încrederea în propriile capacități de expresie, dezvoltarea spiritului de echipă – lucrul în echipă, promovarea valorilor ca solidaritatea, respectul și cooperarea. Spectacolul/demonstrație a reprezentat un montaj al exercițiilor alese (preferate) de tinerii participanți.

Acest program are la baza ideea de animație și urmărește antrenarea copiilor din Centrele de Plasament într-un proces educațional activ, complementar sistemului de educație oferit de școala și de Centrul de Plasament unde aceștia trăiesc.

Proiectul s-a finalizat cu editarea și publicarea metodologiei pe baza căreia s-au realizat sesiunile de lucru împreună cu materialul video rezultat. Acestea vor

fi distribuite artiştilor şi specialiştilor din comunităţile profesionale interesate de experienţa creată prin activitatea desfăşurată: actori, regizori, psihologi, asistenţi sociali, profesori.

3. „Tragedia lui Carmen"

În contextul anului 2007, când Sibiul are statutul de Capitală Culturală Europeană alături de Luxemburg, UNITER derulează unul dintre cele mai importante proiecte ale sale sub egida acestui program, **„TRAGEDIA LUI CARMEN"** după Bizet, în adaptarea lui Peter Brook şi Marius Constant. Proiectul reprezintă o iniţiativă a unor importanţi artişti români de a prezenta la Sibiu un spectacol de anvergură pentru a marca evenimentul „Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007". Este o adaptare modernă, ce păstrează ariile originale, cu inserţii de proză. Spectacolul a avut puţine reprezentaţii pe scenele lirice europene. *Tragedia lui Carmen* a avut premiera în anul 1981 la teatrul parizian Les Bouffes du Nord, în regia lui Peter Brook şi a fost produsă de Opera din Belfast în anul 1993.

Proiectul nostru s-a concretizat în producţia spectacolului de operă *Tragedia lui Carmen* după Bizet, în **regia lui Ion Caramitru, scenografia Mariei Miu şi lighting-design-ul lui Chris Jaeger**.

Prin acest proiect se urmăreşte „diversificarea" abordărilor spectaculare ale unei oferte culturale; dincolo de abordarea muzicală specifică, exerciţiul cultural al echipei artistice se îndreaptă către un spectacol realist într-un spaţiu neconvenţional şi anume, Curtea Interioară a Muzeului de Istorie din Sibiu. Această inedită combinare a celor două domenii – teatru şi operă – având şi girul unor creatori de

Eugen CRISTEA şi Iordache BASALIC

renume mondial – Peter Brook şi Marius Constant – reprezintă o formulă provocatoare care va stimula creativitatea şi ingeniozitatea atât a participanţilor la proiect, cât şi pe cea a spectatorilor.

Opera, aşa cum se ştie, este un gen elitist care are însă publicul său constant, chiar dacă nu este foarte numeros. Cu toate acestea, *Tragedia lui Carmen* în varianta Peter Brook şi Marius Constant are avantajul de a transcende orice bariera culturală şi de a atrage cât mai mulţi spectatori spectatori, lucru care s-a întâmplat şi la Sibiu, unde ne-am bucurat de un numeros public.

UNITER şi-a asumat în integralitate coagularea unei echipe potrivite pentru specificul acestui spectacol, o echipă de artişti lirici care au reuşit să deschidă spectacolul de operă şi către alte spaţii decât cele convenţionale.

În zilele de 12, 13 şi 14 iulie 2007 au avut loc primele trei reprezentaţii din ciclul celor sase spectacole, următoarele trei având loc pe 7, 8 şi 9 august.

Spectacolele s-au jucat în limba franceză, dar momentele de proză au fost în limba română.

Peste 350 de spectatori au asistat în fiecare seară la reprezentaţiile din Curtea Interioară a Muzeului de Istorie, un spaţiu cu o acustică rar întâlnită. Acest spectacol a reprezentat şi şansa de a debuta, ca figuranţi, pentru opt copii sibieni, cu vârste între 9 şi 14 ani, din Centrul de plasament Agârbiciu, din comuna sibiană Axente Sever, care au reuşit performanţa să se integreze foarte bine în colectivul de actori şi muzicieni care compun echipa spectacolului *Tragedia lui Carmen*.

Cei care nu au mai avut loc în spaţiul Curţii Muzeului au putut urmări o proiecţie a spectacolului de operă pe peretele clădirii.

Amprenta regiei domnului Ion Caramitru, precum şi scenografia doamnei Maria Miu au făcut din acest spectacol un adevărat eveniment de promovare a valorilor culturale româneşti.

Noutatea proiectului a constat în viziunea modernă asupra unei opere clasice, un spectacol flexibil organizat în spaţii neconvenţionale, beneficiind de trei variante de distribuţie:

- ***Carmen*: Oana Andra, Florentina Irina Onică, Claudia Andreea Deleanu**
- ***Don José*: Vlad Miriţă, Răzvan Săraru**
- ***Escamillo*: Iordache Basalic, Ionuţ Pascu, Ştefan Popov**
- ***Micaela*: Mihaela Stanciu, Marta Sandu, Ioana Antonia Ioniţă-Rusenescu**
- ***Zuniga*: Silviu Biriş**
- ***Lillas Pastia*: Eugen Cristea**
- ***García*: Vasile Calofir**

Un proiect dedicat tinerilor, un proiect care promovează şi susţine creativitatea noii generaţii de artişti. Iar pe lângă aportul soliştilor lirici implicaţi în proiect, trebuie menţionat şi aportul extraordinar al **Orchestrei Metropolitane de Cameră Bucureşti**, condusă în demersul artistic de dirijorul **Tiberiu Soare**.

În România, acest proiect constituie o noutate prin însuşi spaţiul cultural de desfăşurare, dar şi prin conectarea directă cu o realitate culturală şi socială în care trăim cu toţii. Publicul larg, alături de publicul specializat, a putut participa la un spectacol nou, modern, impresionant, în care se regăseşte îmbinarea muzicii cu teatrul, susţinerea vocilor tinere de către o orchestră tânără, iar spaţiul cultural în care au fost susţinute reprezentaţiile a fost înnobilat de un decor de excepţie.

În data de 3 septembrie a avut loc la Sala Mare a Teatrului Naţional Bucureşti o nouă reprezentaţie a „Tragediei lui Carmen", în cadrul Festivalului şi Concursului Internaţional „George Enescu".

Acest spectacol este menit să promoveze valorile culturale româneşti sub egida Programului „Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007".

PARTENERI:

Muzeul Brukenthal, Opera Naţională Bucureşti, Teatrul Naţional de Operetă „Ion Dacian", Casa de Cultură a Municipiului Sibiu, Direcţia Generală pentru Asistenţă Socială şi Protecţia Copilului din Sibiu, Filarmonica „George Enescu" Bucureşti

CU SPRIJINUL:

Opera Naţională Iaşi, Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti

SPONSORI:

Unirea Shopping Center, Poliflex, Bursa Română de Mărfuri

PARTENERI MEDIA:

Societatea Română de Televiziune, Societatea Română de Radiodifuziune, *România Liberă*, *24 FUN*, *Observator Cultural*, *Suplimentul de Cultură*, *Tribuna* (Sibiu), *Monitorul* (Sibiu), www.port.ro, www.liternet.ro.

4. Atelierul „În căutarea teatrului existenţial"

Proiectul „În căutarea teatrului existenţial" s-a desfăşurat sub egida Programului „Sibiu – Capitală Culturală Europeană 2007".

În căutarea teatrului existenţial este un atelier de artă dramatică coordonat de regizorul David Esrig şi susţinut de profesorii-docenţi invitaţi din ţară şi din străinătate cu intenţia de a constitui un nucleu de lucru în România (românesc şi internaţional) aplicat pe cercetarea integrată a Avangardei.

Atelierul de cercetare teatrală, desfăşurat la Sibiu în perioada 23 iulie–18 august, a avut ca temă instrumentarul de expresie al actorului modern şi a fost centrat pe mesajul şi limbajul teatrului de artă modernă care renunţă la teme distractive în favoarea unor abordări neconvenţionale, dure, chiar provocatoare, dar care într-o formă fascinantă ne pregăteşte să ne trăim mai conştient şi mai intens existenţa atât cât ne e dată. Pe lângă cercetarea estetică şi istorică a avangardei (modernitatea) şi trans-avangardei (postmodernitatea) în spectacolul de teatru şi cel multimedia, au loc şi cursuri de perfecţionare pentru actori şi regizori tineri.

Partea cea mai importantă a proiectului au constituit-o cursurile susţinute în perioada 23 iulie–18 august, la Sibiu, astfel:

- **Prof. dr. David Esrig** – „De la cuvânt la acţiune, condiţie a teatrului modern"
- **Prof. dr. Yves Marc** (Paris) – „Limbajul şi expresia corpului în teatrul modern" (Metoda Etienne Decroux)
- **Prof. Walter Anichhofer** (Salzburg) – „Clownerie şi teatrul modern" (Metoda Jacques Lecoq)
- **Rainer Doberning** (Viena) – „Biomecanica lui Meyerhold" (Metoda Alexei Lewinski)

La atelier s-au înscris **27 de participanţi activi şi 36 de observatori**, care au fost prezenţi la Sibiu în perioada 23 iulie–18 august.

La finalul Atelierului, participanţii activi au primit o **diplomă de atestare**, ca dovadă a absolvirii cursurilor susţinute de profesorii din străinătate în cadrul atelierului.

5. Gala tânărului actor HOP – ediția a X-a, Mangalia, 1–4 septembrie

Ediția 2007 a Galei Tânărului Actor HOP s-a încheiat în seara de 4 septembrie. În urma deliberării juriului, format din **Felix Alexa (regizor), Alexandru Berceanu (regizor), Andreea Bibiri (actriță), Florin Fieroiu (coregraf)** şi **Cristina Modreanu (critic de teatru)**, s-au desemnat câştigătorii:

- Premiul pentru cel mai bun actor: **RADU IACOBAN** – „*Mizerie*" după *Sex, drugs and rock'n'roll* de E. Bogosian
- Premiul pentru cea mai bună actriță: **ANA MACOVEI** – *Lucruri mici* de Gabriel Pintilei
- Premiul pentru cel mai bun grup: **„ÎN AŞTEPTARE"**, regia Dan Lupu; participanți: **Liliana Farcaş, Sorana Huidan, Casiana Şuteu, Dan Lupu, Tudor Munteanu**
- Premiul „Sică Alexandrescu" – **ANIELA PETREANU**: *Vă urcați la prima?* de Teodora Herghelegiu

Alte premii oferite în cadrul Galei HOP:

- Premiul „Timică", oferit în cadrul Asociației Master Class de Candole Partners: **ANA MACOVEI** – „*Lucruri mici*" de Gabriel Pintilei
- Premiul pentru monolog clasic, oferit de actrița Dorina Lazăr: NU SE ACORDĂ
- Premiul „Generația aşteptată" acordat de ziarul *Cotidianul*, prin reprezentanta sa, criticul teatral Lena Boiangiu: **AXEL MOUSTACHE** – *Nisip în buzunarul de la piept*, de Victor Drăgan
- Premiul „Maria Filotti": **SIMINA COJOCARU** – *Un cântec de clovn* după Jonas Gardell

La această ediție a Galei, s-au acordat pentru a doua oară premiile publicului:

- Cea mai bună actriță: **ANA MACOVEI**, – *Lucruri mici* de Gabriel Pintilei
- Cel mai bun actor: **RADU IACOBAN** – *„Mizerie"* după *Sex, drugs and rock'n'roll* de E. Bogosian
- Cel mai bun grup: **MOŞTENIREA**, regia Lucia Mureşan; participanți: **Dorin Ionescu, Maria-Antoaneta Tudor, Simona Fabian, Cătălin Ciurdar, Xenia Alina Grigore, Călin Rădulescu.**

Organizatori:
UNITER
Ministerul Culturii şi Cultelor
Primăria Municipiului Mangalia

Producător asociat
Societatea Română de Televiziune – TVR Cultural

Cu sprijinul
Casa de Cultură a Municipiului Mangalia

Sponsori:
SC Mangalia SA, Filaret SA, Cotnari, Primola, Rauch, Elmiplant, Rostar, Jobs Callatis, Net Consulting.

Parteneri media:
Radio România Actualități, Radio România Cultural, Radio Național FM, *Jurnalul* de Constanța, *Replica* de Constanța, *Telegraf*, TV Neptun, Radio Constanța, Radio Vacanța, Radio Neptun, Radio Doina, Radio Sky.

Eveniment realizat cu sprijinul:
24 FUN
www.generatia-asteptata.ro
Cotidianul

6. Retrospectiva de scenografie Helmut Sturmer

„Retrospectiva de scenografie Helmut Stürmer" reprezintă un traseu vizual, ce marchează 40 de ani de cariera artistică a unui important artist european, al cărui început de drum a fost Sibiul.

Proiectul se concretizează în realizarea unei expoziții de artă (scenografie – instalații – elemente plastice) şi itinerarea acesteia.

În peisajul manifestărilor culturale ale anului 2007, în legătură cu Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu şi cu toate evenimentele culturale găzduite în cadrul anul 2007 în acest oraş, nu trebuie să lipsească accentul vizual. Scenografia ar putea fi o punte între teatru şi artă plastică „de galerie".

Proiectul, o expoziție complexă, are mai multe componente şi conține următoarele:

I – Retrospectiva Helmut Stürmer. Având în vedere că debutul artistului a fost în Sibiu, dorința acestuia este ca retrospectiva să fie lansată în acest oraş ca un omagiu adus urbei. Expoziția conține 7 machete şi peste 50 de panouri (80 x 100 cm) cu 75 de lucrări, imagini fotografie, schițe de concepție, fotografii de machete, imagini din spectacolele realizate de autor în țară şi în străinătate.

La materialul expus se adaugă şi două proiecții cu imagini video din spectacole.

II – Cu ocazia expoziției retrospective, se publică şi catalogul-album „Scenografie". Acesta cuprinde cca. 250 de pagini cu imagini, documente, proiecte ale unor spații teatrale româneşti şi europene ce ilustrează drumul realizării diverselor scenografii (schițe de idei, fotografii de machete, imagini din spectacole) realizate de artist în perioada 1970 – 2007. Textele sunt în limbile română, germană şi engleză.

Retrospectiva de scenografie prezentată sub numele lui *Helmut Stürmer* depăşeşte granițele unei expoziții de scenografie propriu-zise şi este legătura dintre teatru şi artă plastică „de galerie", care în conceptul susținut de noi se doreşte a fi un început al unui program de redare în circuitul cultural românesc şi internațional a creatorilor contemporani, ca un aport direct la memoria culturală românească în dialogul cultural european.

Expoziția „Scenografie 2007" este găzduită de Casa de Cultură a Sindicatelor din Sibiu în perioada 15 septembrie–13 octombrie 2007. Vernisajul a avut loc sâmbătă 15 septembrie, în prezența mai multor personalități ale lumii culturale, precum: criticul de teatru George Banu, scenograful Visky András, regizorul Tompa Gábor şi scenograful Dragoş Buhagiar.

După terminarea perioadei de subvenționare, intenționăm să itinerăm această expoziție cu ajutorul Institutului Cultural Român în Centrele Culturale Româneşti din străinătate, oferind posibilitatea unor întâlniri culturale cu caracter permanent, mai ales că această inițiativa reprezintă începutul unui program pe care ni-l dorim să devină permanent.

Responsabil proiect: AURA CORBEANU
Coordonator proiect: Carmen MARINESCU

(P)

Stagiunea 2007-2008: un start curajos

Festivalul Dramaturgiei Româneşti marchează debutul în forţă al stagiunii 2007–2008. Această manifestare – singura dedicată în exclusivitate textului de teatru românesc – consacră Teatrul Naţional Timişoara drept cel mai important promotor al dramaturgiei naţionale.

Naţionalul participă în Festival cu premiera absolută a spectacolului **Visul**, dramatizare după proza lui Mircea Cărtărescu realizată de celebra regizoare Cătălina Buzoianu. La baza spectacolului stă workshop-ul realizat în luna noiembrie 2006 la Chişinău, în cadrul proiectului **Cărtărescu între două puncte cardinale** – proiect al Teatrului Naţional Timişoara, finanţat de Institutul Cultural Român prin Programul Cantemir – care a dus la crearea unui text de spectacol, materializat acum drept cea dintâi premieră a stagiunii.

Întrucît este deosebit de important ca publicul să devină conştient de dinamica, diversitatea şi potenţialul acestei instituţii şi întrucît repertoriul actual al acesteia o poate proba pe deplin, ultima parte a anului 2007 este axată cu predilecţie pe reprezentarea intensivă a fondului de spectacole al Teatrului Naţional. Este vorba, desigur, despre ***Athénée Palace Hotel***, un spectacol baroc purtînd semnătura lui Alexander Hausvater, spectacolul pentru copii ***Muşchetarii Măgăriei Sale*** de Ion Lucian şi Virgil Puicea, în regia Mihaelei Murgu, ***edward*** după Christopher Marlowe, în lectura contemporană a regizorului Szabó K. István, nostalgicul ***O viaţă în teatru*** de David Mamet, în regia lui m.chris.nedeea, ***Cyrano de Buffalo*** de Ken Ludwig, în regia lui Petre Bokor, sau ***Îngerul de foc*** după Valeri Briusov, purtând semnătura regizorului canadian Gregory Hlady şi, în sfârşit, ***Barrymore*** de William Luce, regia Sabin Popescu. Bineînţeles, acestora li se vor adăuga succesele din stagiunile trecute, dintre care vom aminti doar de ***Krum*** de Hanoch Levin, în regia lui Radu Afrim, sau ***Autobahn*** de Neil LaBute, în regia lui Radu Apostol.

De asemenea, trebuie precizat că spectacolele ale căror avanpremiere au avut loc la finalul stagiunii recent încheiate îşi vor avea premiera în a doua parte a lunii octombrie. Este vorba despre o premieră absolută, ***Hold up Akbar sau Toţi în America!*** de Radu Pavel Gheo, un spectacol prin care regizorul Ion-Ardeal Ieremia reuşeşte să valorifice potenţialul teatral al unui perimetru comercial, evadarea din spaţiul tradiţional al sălii de spectacol, în vederea atragerii unui nou public şi a dinamizării actului dramatic, fiind unul dintre obiectivele importante ale Teatrului Naţional.

Cea de-a doua premieră a acestei toamne este ***Cenuşa de piatră*** de Daniel Danis, în regia Mihaelei Lichiardopol, spectacol tradus în cadrul Atelierului European de Traduceri, al cărui partener român este Teatrul Naţional din Timişoara.

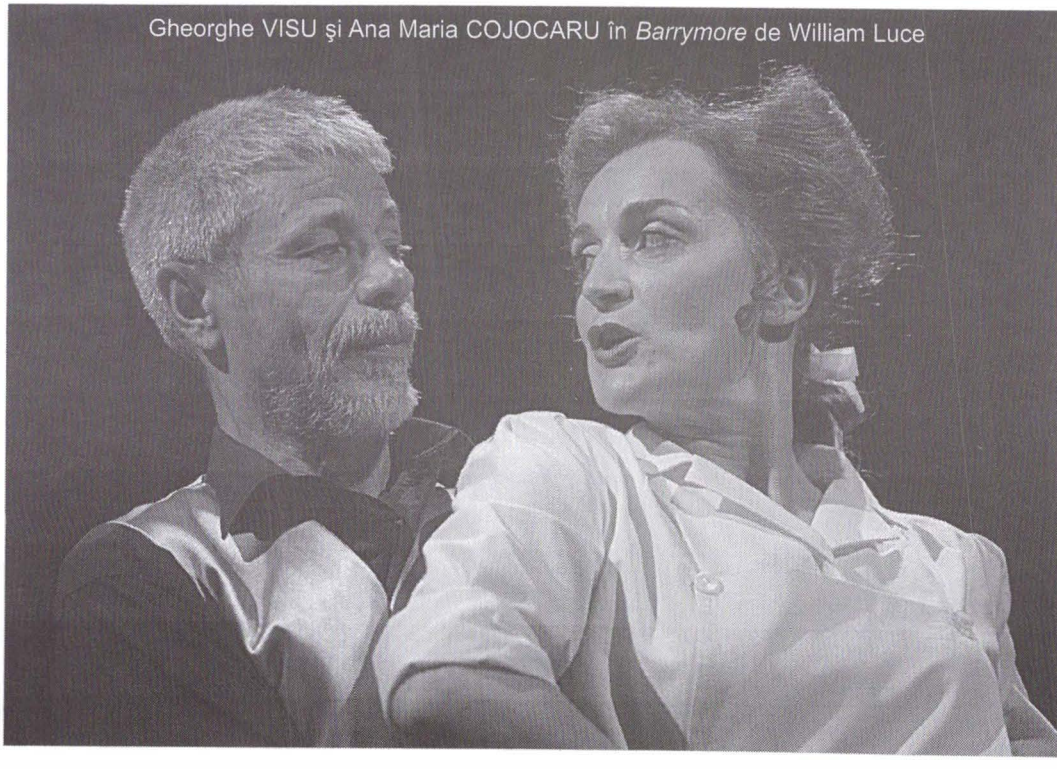
La începutul lunii decembrie, o nouă premieră va trece rampa – este vorba de spectacolul ***Parcul*** de Botho Strauss, în regia lui Ştefan Iordănescu.

Printre prioritățile noastre se numără şi montarea textelor câştigătoare din cadrul programului „**Pocket**", program destinat sprijinirii tinerilor creatori. La finalul stagiunii trecute, primul dintre cele trei proiecte alese şi-a avut premiera – este vorba despre spectacolul ***Kiki şi Bozo*** de Andreea Vălean, în regia Mirelei Puia. Pentru următoarele luni, intenționăm să realizăm, de asemenea în spații neconvenționale, şi celelalte două proiecte propuse, ***Cronicile unei zile şi nopți*** după Xavier Durringer, în regia Adrianei Chiruță, şi ***Coca Blues*** de Ioan Peter, în regia lui Cristian Ban.

În sfîrşit, Teatrul Național continuă, inclusiv prin această abordare „ex-centrică" a spectacolelor din repertoriu, demersurile pentru realizarea Sălii Studio, noua sală de spectacole în lipsa căreia nu doar instituția, ci şi oraşul sunt cu mult mai sărace din punct de vedere cultural şi artistic.

Prin urmare, Teatrul Național Timişoara este în măsură să îşi asume o mare diversitate repertorială, reflectată, sperăm, şi în opțiunile publicului pentru un gen de spectacol sau altul, pentru spectacolul de teatru în general şi, în mod special, racordarea fermă a acestuia din urmă la pulsul societății pe care o reprezintă.

Codruța POPOV
Secretar literar



Gheorghe VISU şi Ana Maria COJOCARU în *Barrymore* de William Luce

Andrea TOKAI şi Benone VIZITEU în *Îngerul de foc* după Valeri Briusov

Alina REUS, Paula Maria FRUNZETTI în *Visul* după Mircea Cărtărescu

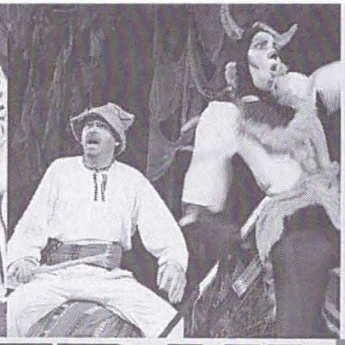
Vladimir JURĂSCU şi Ovidiu CRIŞAN în *O viaţă în teatru* de David Mamet

Athénée Palace Hotel după R. Valdeck

Muşchetarii măgăriei sale de Ion Lucian şi Virgil Puicea

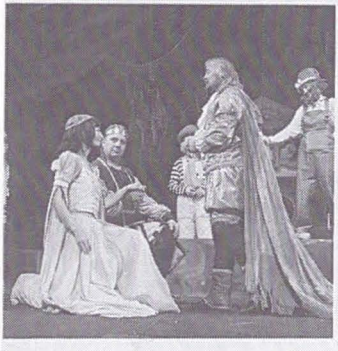
Cyrano de Buffalo de Ken Ludwig

P

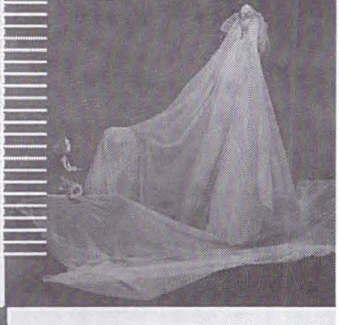


TEATRUL

PENTRU COPII si TINERET



Luceafarul Iasi



Teatrul pentru Copii și Tineret „Luceafărul" Iași

Stagiunea 2006–2007 în cifre şi evenimente

51.000 de spectatori (dintre care, aproximativ 1000 au beneficiat de gratuitate, provenind din familii cu probleme sociale ori fiind instituționalizați), **300 de reprezentații, cinci premiere, trei spectacole-lectură** sub genericul, **dramatIS,** participare la **trei festivaluri în țară şi unul în străinătate, un DVD aniversar, un festival al trupelor de teatru din şcolile şi liceele județului,** aşa arată statistic stagiunea 2006–2007 a Teatrului pentru Copii şi Tineret „Luceafărul" Iaşi.

PREMIERE: la sediu – **Sala mare** – ***Povestea celor doi ursuleți*** de Ana Ripka Rus (regia Ion Ciubotaru, scenografia Viorica Perju; interpretează : Mariana Ivanov, Beatrice Volbea, Emanuel Florentin, Gabriela Andrei, Ileana Coşan, Beatrice Engel, Adi Diaconu, Raluca Pintilie, Loredana Țuțuianu)

– ***Croitoraşul cel Viteaz*** după Frații Grimm (regia Constantin Brehnescu, scenografia Viorica Perju; interpretează: Viorel Vîrlan, Ion Agachi, Gigi Şfaițer, Liliana Mavriş-Vîrlan, Mariana Ivanov, Beatrice Volbea, Paul Sobolevschi, Ioan Gînju, Cristian Gheorghiu)

– **Sala mică** – ***Purceluşul fermecat*** după *Povestea porcului* de Ion Creangă (dramatizarea şi regia Viorel Vîrlan, scenografia Axenti Marfa, muzica Radu Ştefan; interpretează: Liliana Mavriş Vîrlan, Ileana Coşan, Beatrice Engel, Loredana Țuțuianu, Cristian Gheorghiu, Ioan Gînju, Viorel Vîrlan)

– **Scena din subsol – *Sectorul S*** de Emanuel Pîrvu (în club Imperium şi Black-Out; regia Vlad Cepoi, cu Cătălin Cucu, Adrian Buliga, Emanuel Florentin, Mariana Ivanov); spectacol pentru tineri.

– Sub genericul **Teatru la muzeu**, în ambientul muzeal al Casei „Pogor": ***Eminescu şi Veronica*** de Eugenia Busuioceanu (regia Marius Olteanu; cu: Alice Şfaițer, Emanuel Florentin, Adrian Buliga, Gabriel Lazăr).

În cadrul inițiativei ***„Luceafărul", centru regional de cultură teatrală*** trupa a jucat la Bacău, Botoşani, Focşani, Vaslui, Bârlad, Târgu Frumos, Ruginoasa, şi în mediul rural, la Popricani, Şipote, Tătăruşi, Focuri, Criveşti, numărul de spectatori din deplasări ajungând la cca 2800.

PARTICIPĂRI LA FESTIVALURI: **Festivalul „Puck" Cluj Napoca** (***Capra cu trei iezi*** după Ion Creangă, regia Toma Hogea);

Festivalul „Gulliver" Galați (***Capra cu trei iezi*** şi ***Fata babei şi fata moşneagului*** după Ion Creangă, pentru acesta din urmă regizorul Constantin Brehnescu şi actrița Doina Iarcuczewicz obținând **Premiul pentru regie**, respectiv **Premiul pentru interpretare);**

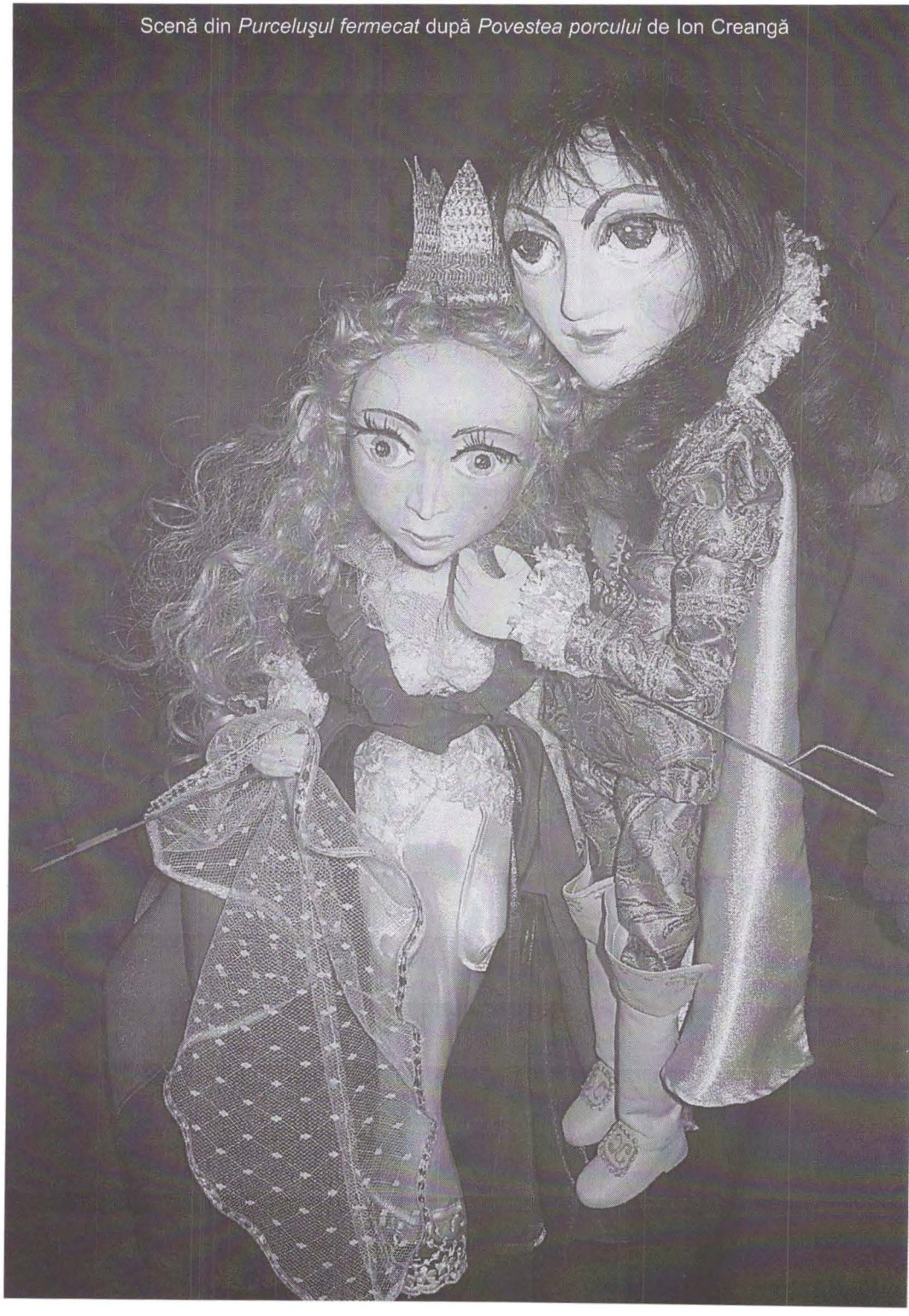
Festivalul „Păpuşa din Podolia" Vinnița – Ucraina (***Peştişorul de aur*** după A.S. Puşkin, regia Constantin Brehnescu);

Festivalul de teatru Underground Arad (***Sectorul S*** de E. Pîrvu, regia Vlad Cepoi);

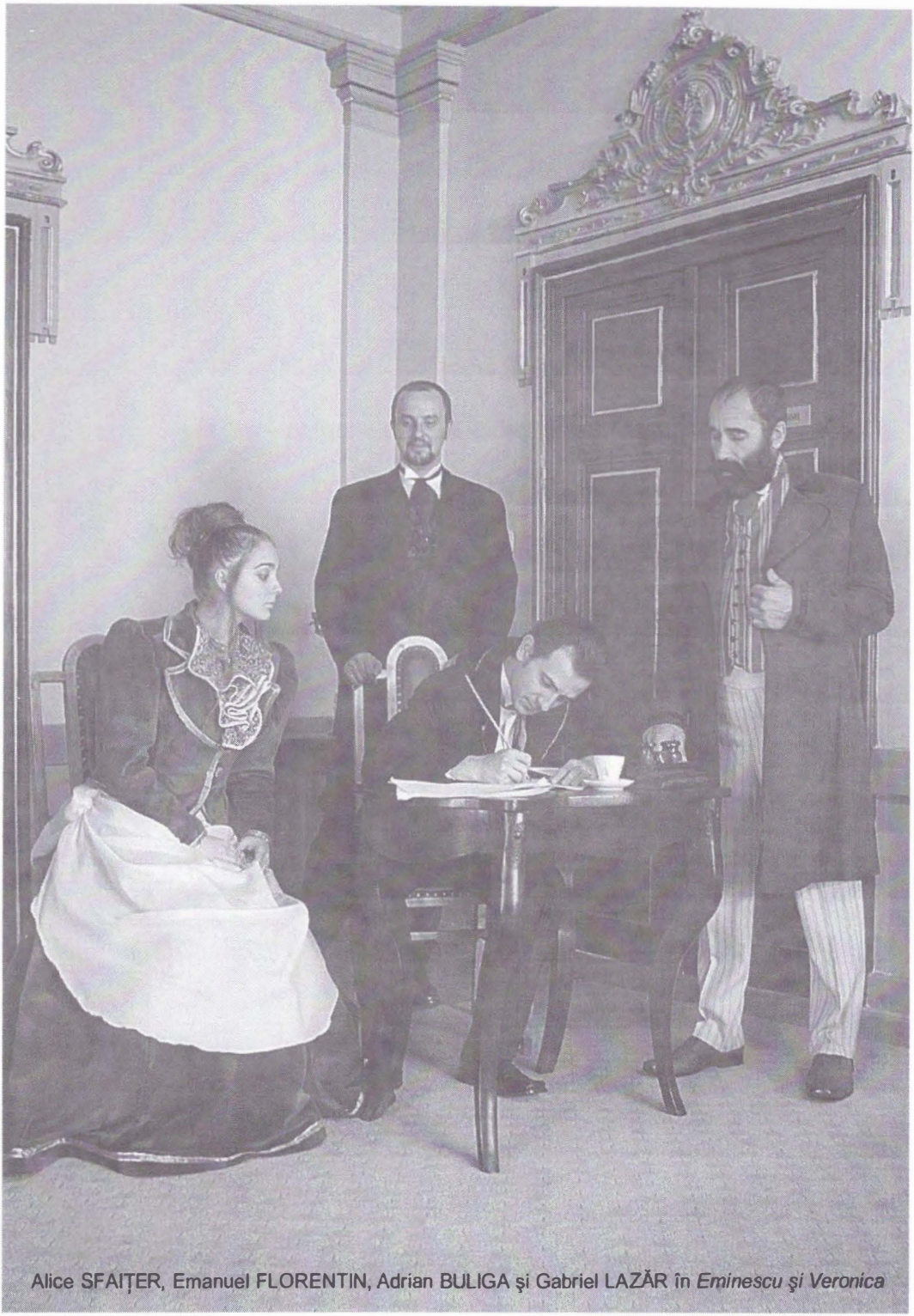
PROIECTUL dramatIS – în premieră pentru Iaşi, în noiembrie 2006, criticul de teatru Oltița Cîntec a inițiat o suită de spectacole-lectură pe texte de tineri autori ieşeni; proiectul a inclus trei piese: *Nuntă la parter* de **Dan Lungu**, *Elefanți roz, elefanți galbeni şi oameni* de **Lucian Dan Teodorovici** şi *Viața şi moartea unui beneficiar de funeralii județene* de **Cătălin Mihuleac**). **dramatIS** va continua cu un alt autor, Florin Lăzărescu, şi cu un atelier de dramaturgie, ***Vreau să fiu dramaturg***, deschis tuturor celor care vor să afle abc-ul scriiturii dramatice.

EVENIMENTE – Spectacole longevive – DVD aniversar *Punguța cu doi bani* după Ion Creangă; realizarea DVD-ului şi-a propus să atragă atenția asupra unui fapt rarisim: de 20 de ani, spectacolul *Punguța cu doi bani* se joacă fără întrerupere în aceeaşi versiune scenică şi interpretativă (regia Constantin Brehnescu, scenografia Axenti Marfa; cu Doina Iarcuczewicz şi Viorel Vîrlan)

– Festivalul „Hai la teatru!" al trupelor din şcolile şi liceele ieşene (20–21 martie 2007, desfăşurat cu ocazia Zilei Mondiale a Teatrului de Animație, respectiv a Marionetei; au evoluat în concurs 36 de trupe din oraş şi județ, însumând 450 de elevi şi profesori implicați în actul artistic).



Scenă din *Purceluşul fermecat* după *Povestea porcului* de Ion Creangă



Alice SFAIȚER, Emanuel FLORENTIN, Adrian BULIGA şi Gabriel LAZĂR în *Eminescu şi Veronica*

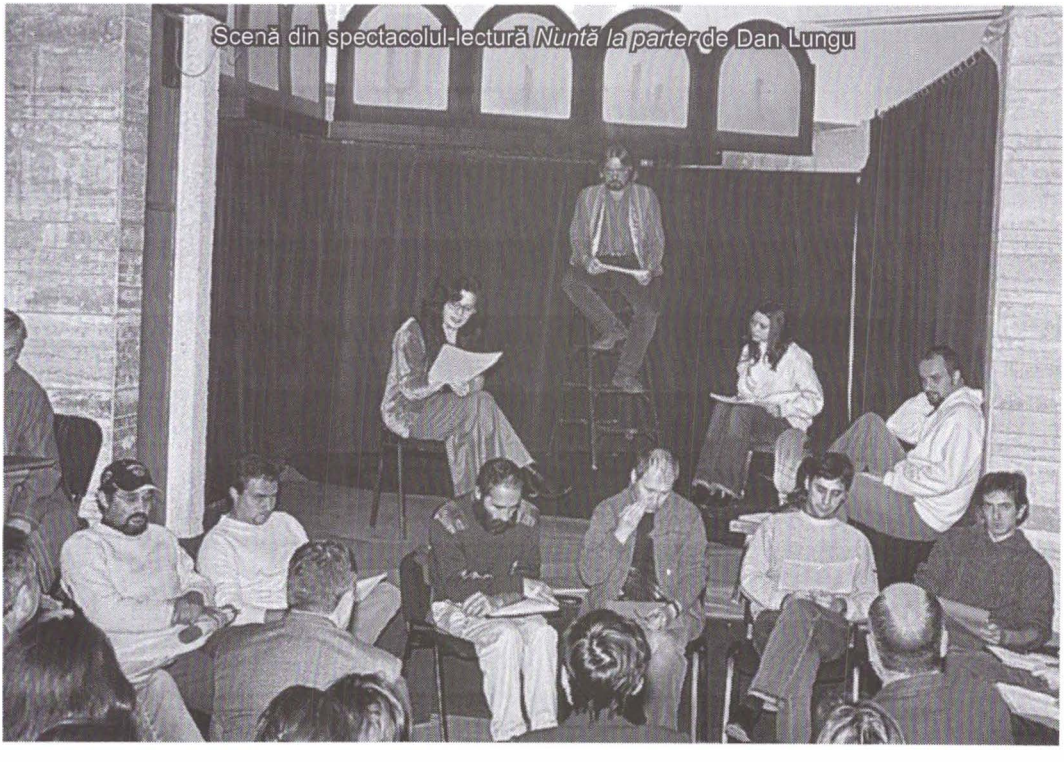
Cătălin CUCU, Adrian BULIGA, Emanuel FLORENTIN, Mariana IVANOV în *Sectorul S*

Scenă din *Elefanți roz, elefanți galbeni și oameni* de Lucian Dan Teodorovici

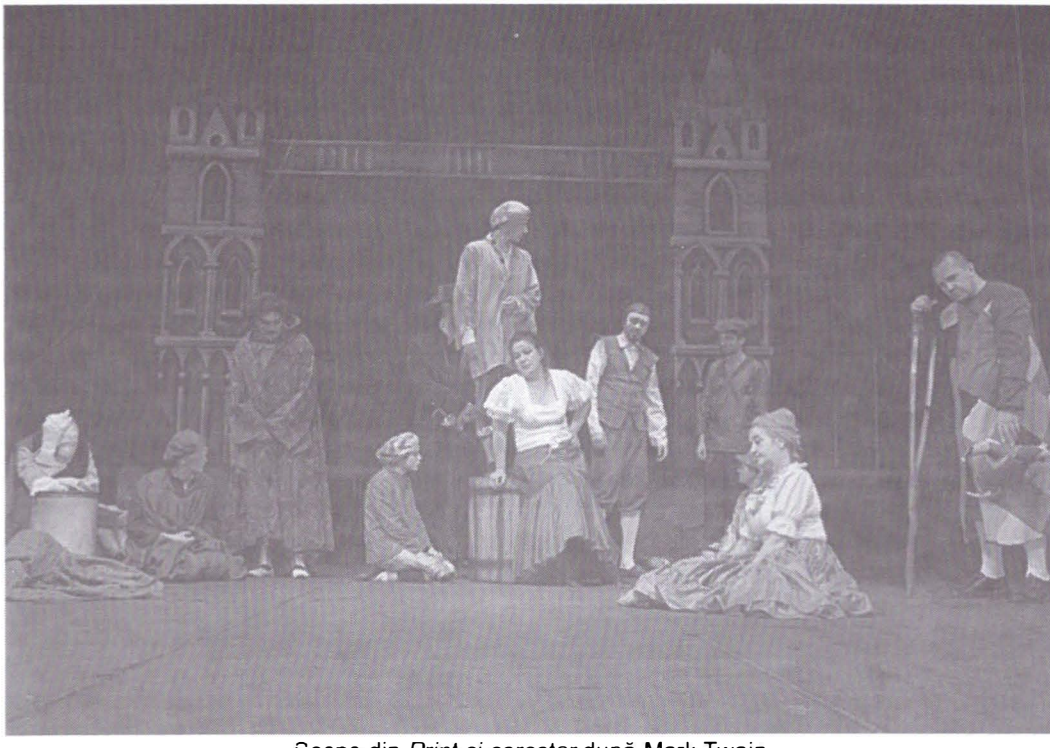
Viorel VÎRLAN în *Croitoraşul cel viteaz* după Fraţii Grimm

Liliana MAVRIŞ VÎRLAN, Ion AGACHI şi Gigi SFAIŢER în *Croitoraşul cel viteaz* după Fraţii Grimm

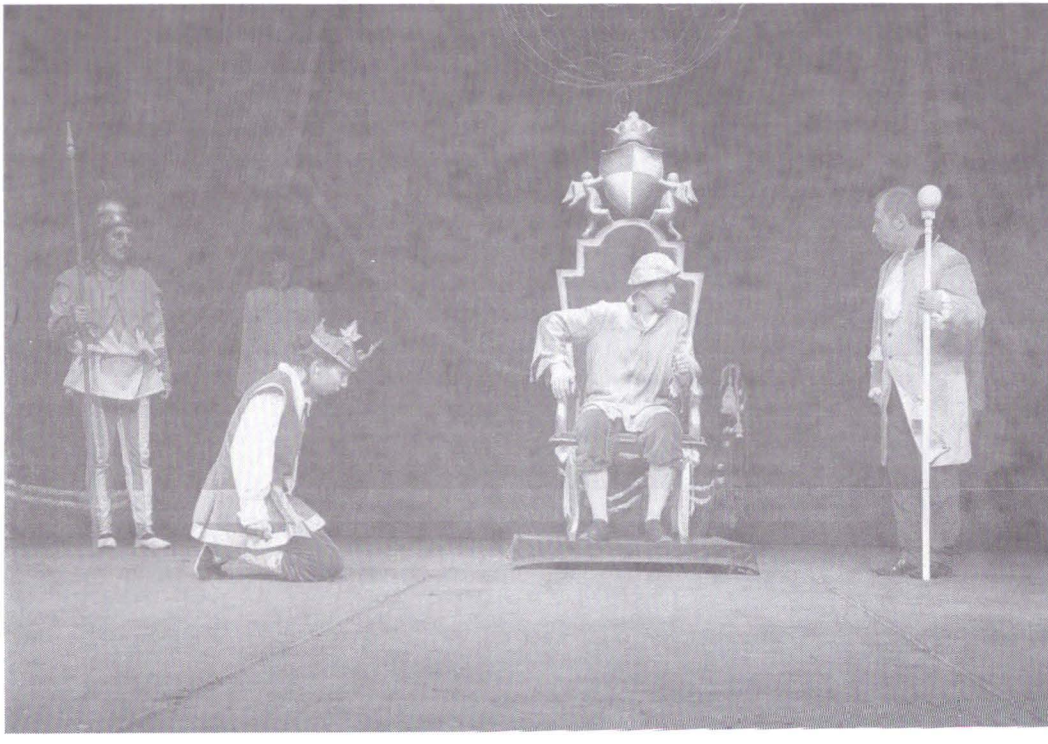
Scenă din *Purceluşul fermecat* după *Povestea porcului* de Ion Creangă



Scenă din spectacolul-lectură *Nuntă la parter* de Dan Lungu



Scene din *Prinț și cerșetor* după Mark Twain,
dramatizare de Ștefan Oprea, întâia premieră a stagiunii 2007–2008



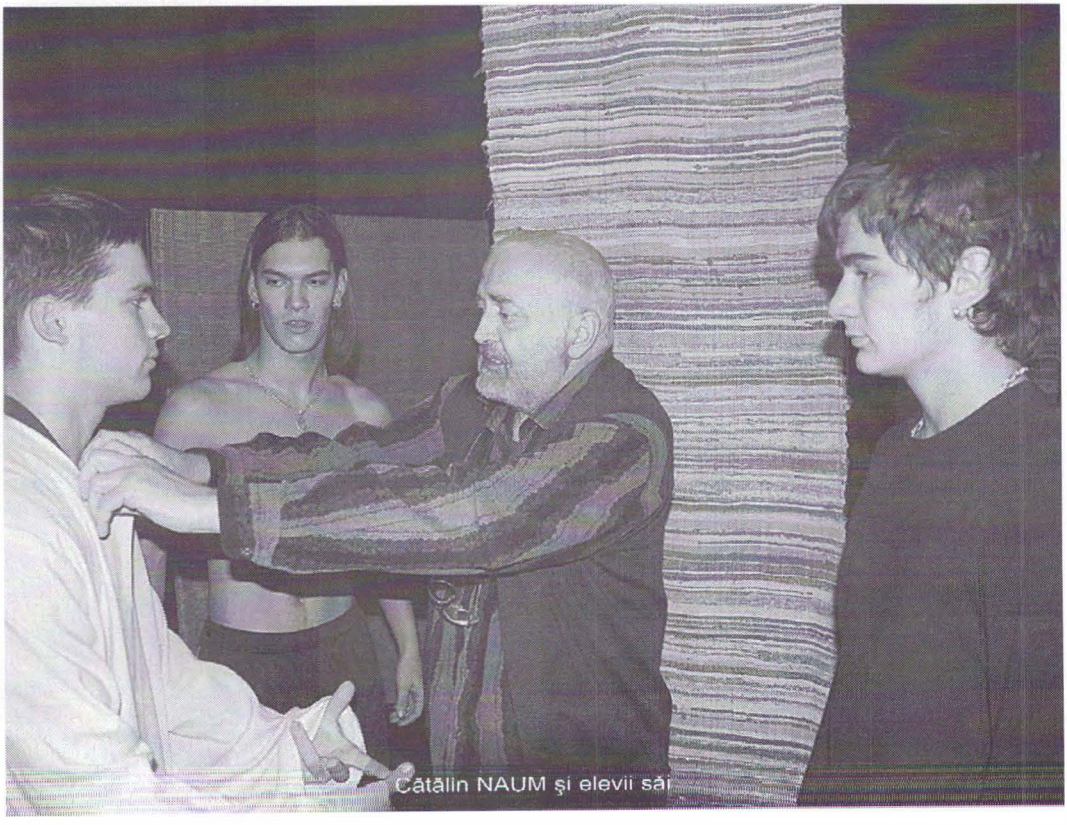
Poveste despre oameni și locuri

Teatrul „George Ciprian" (Studioul de Teatru pentru Elevi „Paul Ioachim") a deschis stagiunea 2007 – 2008 cu premiera spectacolului *Drum fără pulbere*, scenariul: Cătălin Naum şi Iosif Herțea; regia: Cătălin Naum; muzica: Iosif Herțea. Cu: Mădălina Rizea, Dana Oloş, Angela Manole, Vlad Drăgulin, Vlad Trifaş, Alexandra Popa, Emilia Manea, Alex Mărculescu (Liceul de Artă „Margareta Sterian"), Ciprian Reghină (Seminarul Teologic)

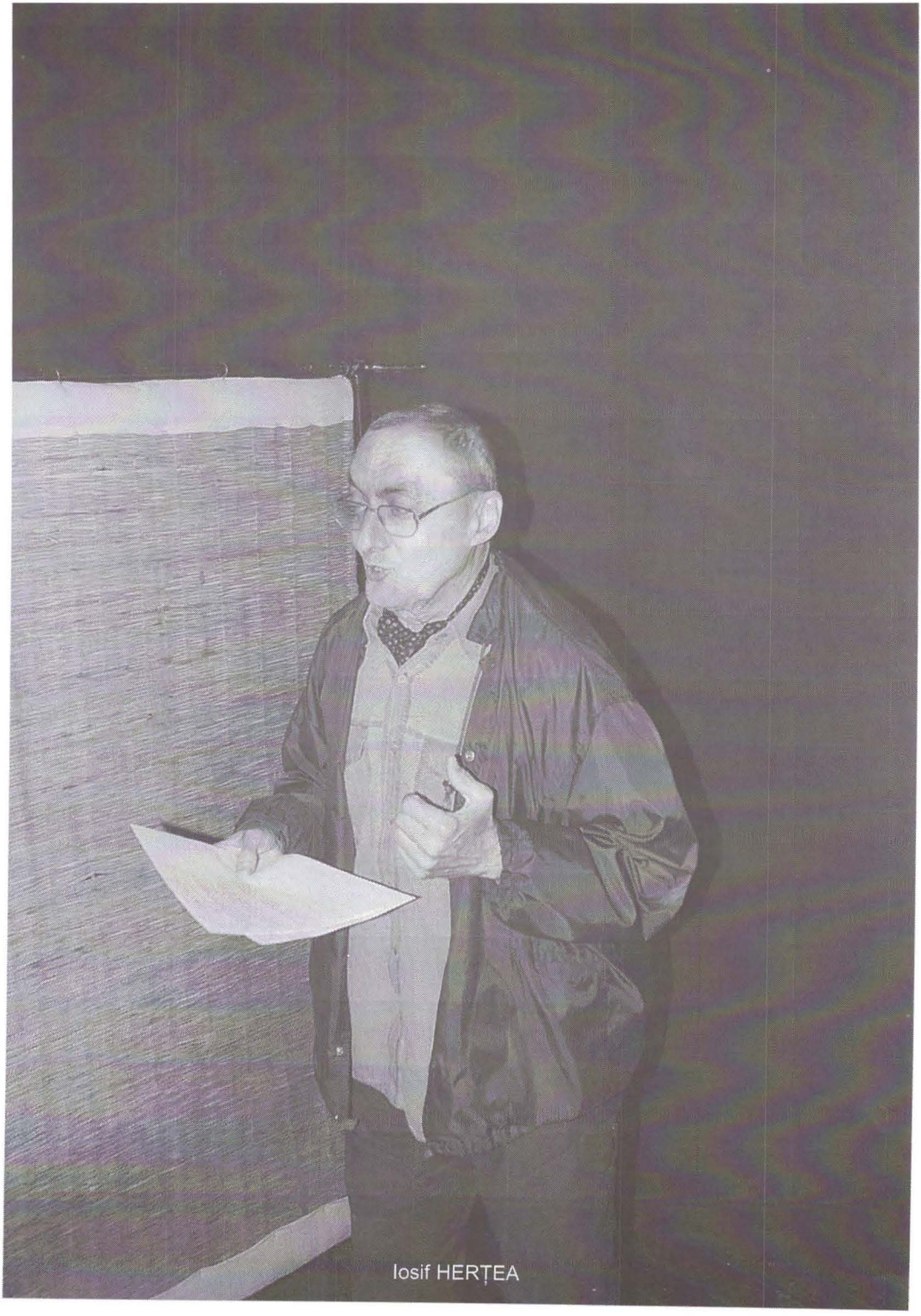
Un spectacol despre lucrurile simple, aproape uitate, despre rădăcini, despre şi cu instrumente care abia de se mai ştie că există: ciripitori, buhai, caval, bețe...

Un spectacol despre firescul vieții şi evenimentele sale ieşite din comun: naştere, botez, nuntă, moarte, interpretate de cei mai tineri şi mai frumoşi dintre locuitorii Buzăului.

Această producție a fost prezentată, în cadrul proiectului „Ținuturile României. Ținutul Buzăului", atât la Buzău, cât şi la Bucureşti, cu ocazia deschiderii şi închiderii Expoziției dedicate evenimentului. Pentru elevii buzoieni, colaborarea cu cei doi minunați artişti şi pedagogi – Cătălin Naum şi Iosif Herțea – a fost unică.



Cătălin NAUM şi elevii săi



Iosif HERȚEA

(P)

METROPOLIS, un loc...

Miraculos, al...

Energiei, al ...

Talentului, uneori chiar şi al ...

Răbdării, un fel de...

Oraş, în care...

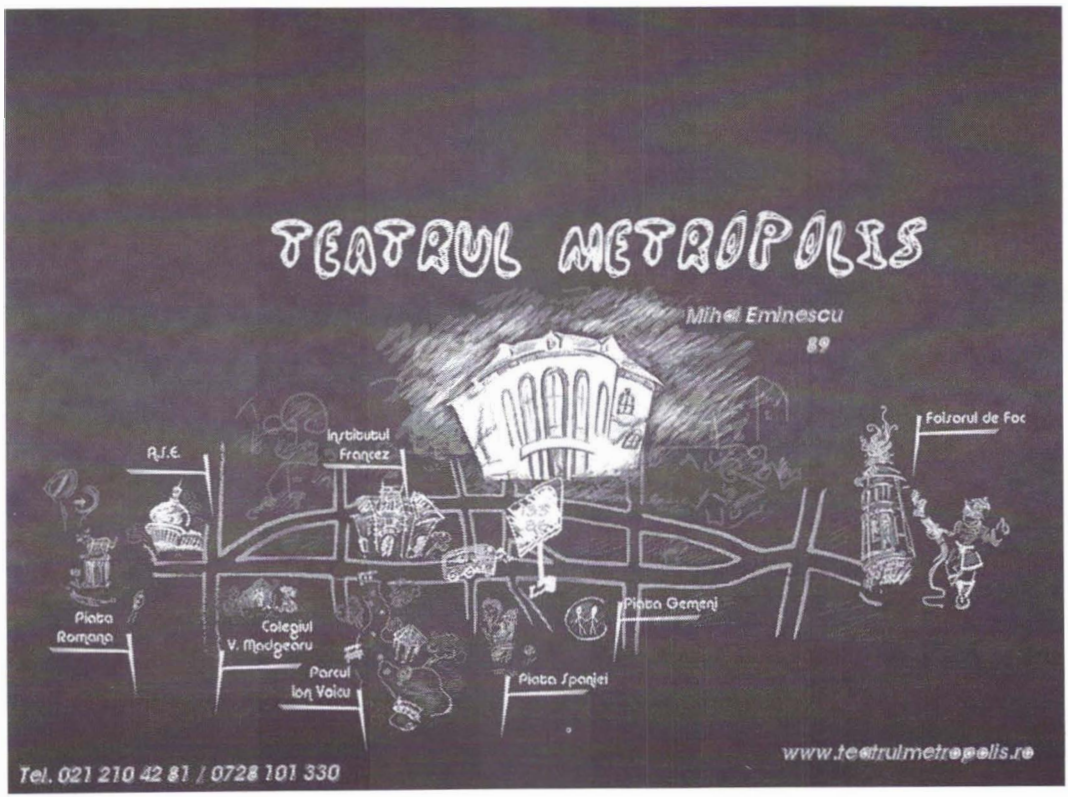
Prietenia şi

Onestitatea te fac să fii...

Liber, să ai...

Imaginație şi

Speranță!



...Primul teatru de proiecte din România care nu zdruncină „normalitatea" unui sistem! Şi atât de simplu: se depune proiectul, se iau deciziile, se fac audiţii pe bune... şi gata! Urmează spectacolul!

Şi asta n-ar fi tot: avem prima clădire din România inspirată din stilul Hundertwasser! Dacă vii, ai ce vedea!

Când un absolvent termină Facultatea de Teatru, se întreabă: *„Oare cât de repede voi mai avea ocazia să calc din nou pe scenă?"*

Dacă are curaj, se implică într-un proiect al Teatrului Metropolis sau vine chiar el cu propuneri!

Dacă nu, se poate duce la cafeneaua de deasupra, unde teatrul radiofonic ascultat la căşti este inclus în m eniul Phonic Café.

La Metropolis nu se fac diferenţe între cei tineri şi maeştrii lor. Asta se vede în spectacole!

Când vei veni în Metropolis, vei găsi „oraşul" în care vrei să locuieşti şi în care te vei simţi bine! Aici ai libertatea să alegi!

Aşa cum spunea domnul DAVID ESRIG, *„teatrul este un şantier continuu":* programul-eveniment dedicat maestrului, *Avangarda în teatru*, ne-a găsit în şantier – în construcţie! Tu, în schimb, ne vei găsi pregătind un mare cadou (probabil cu o mare fundiţă) chiar pentru tine!

Au fost aici deja 8 companii de teatru independent, din Marea Britanie, S.U.A., Grecia, Argentina, Franţa, Italia, şi au reprezentat spectacolele cele mai bine cotate la Festivalul de la Edinburgh, în cadrul primei ediţii a Festivalului International de Teatru Bucuresti – B-FIT.

Într-o singură săptămână, la primul curs intensiv de flamenco din ţară, 15 participanţi coordonaţi de Iván Elias GONGORA şi Mónica CANO, au finalizat un spectacol inedit!

În proiectul Teatrul – Manual Alternativ, am făcut 105 spectacole-lectură în care am recapitulat materia de bac împreună cu tinerii din 16 licee.

Tot la Metropolis, s-a desfăşurat prima Şcoală de scenotehnică europeană din România, la care au participat 70 de tehnicieni din 23 de teatre din întreaga ţară!

Ca prim teatru de proiecte din ţară, în mai puţin de un an, Metropolis a produs 10 premiere proprii, şi găzduieşte alte 5 producţii... în care joacă peste 100 de actori-tineri, dar şi nume binecunoscute publicului.

Pentru stagiunea următoare sunt în pregătire alte 10 premiere. Alte nume mari... alţi debutanţi...

Şi e doar începutul!

Ai să vezi că locul tău e aici! Metropolis e un teatru, şi nu numai... De ce?

Vino să afli singur!

Să nu vă lipsească din bibliotecă suplimentele revistei noastre:

GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC,
din care au apărut:

***La vorbă cu* VLAD MUGUR,** interviu de Florica Ichim

***Ursit scenei:* MIHAI POPESCU** de Margareta Andreescu

***El, vizionarul:* AURELIU MANEA**

***Un personaj tainic:* ELIZA PETRĂCHESCU**
de Mihaela Tonitza-Iordache

***Un cavaler fără iluzii:* PETRE SAVA BĂLEANU**
de Constantin Paraschivescu

***O viață în sute de roluri:* MARGARETA BACIU**
de Sorina Bălănescu

***Histrion de cursă lungă:* GHEORGHE DINICĂ**
de Constantin Paraschivescu

Cercul de aur de **MIHAI MĂNIUȚIU**

MARIOARA VOICULESCU – *Jurnal. Memorii*

VASILE COSMA – *Actor sub zodia Shakespeare*
de Alexandru Firescu și Constantin Gheorghiu

DAN MICU – *Un destin spulberat* de Doina Papp

***Conversație în șase acte cu* TOMPA GÁBOR,**
interviu de Florica Ichim

***Patima pentru teatru sau* VIRGINIA ITTA MARCU**
de Constantin Paraschivescu

GEORGE CONSTANTIN și comedia sa umană de Florica Ichim

Cu ochii deschiși sau IRINA RĂCHIȚEANU-ȘIRIANU
de Constantin Paraschivescu

IOSIF HERȚEA – vrăjitor de sunete ciudate
de Marinela Țepuș și Andreea Dumitru

Măștile lui ALEXANDER HAUSVATER de Cristina Modreanu

Surâzător comediantul trecea: MILUȚĂ GHEORGHIU
de Sorina Bălănescu

La porțile ficțiunii cu MIRCEA ANDREESCU
de Constantin Paraschivescu

Actori români – societari la Comedia Franceză
de Anca Costa-Foru

MARIA FILOTTI – Am ales teatrul

VALERIU MOISESCU – Persistența memoriei

ESEURI, CRONICI, ÎNSEMNĂRI TEATRALE,
din care au apărut:

Mnemosina, bunica lui Orfeu de Cătălina Buzoianu
Însemnări teatrale de Camil Petrescu
Comentarii și delimitări în teatru de Camil Petrescu
Cronici teatrale de Cristina Dumitrescu
Cronici teatrale de Victor Parhon
Medeea lui Andrei Șerban de Ana Maria Narti
Mănușa prințului. Teatrul dincolo de modern de Liliana Alexandrescu
Sensuri ale corpului în dansul contemporan de Gina Șerbănescu

DRAMATURGI DE AZI,
din care au apărut:

Teatru spaniol contemporan
antologie de Ioana Anghel și Andreea Dumitru

Teatru american contemporan (Străini din toată lumea)
antologie de Carol Martin și Saviana Stănescu; ediția românească Andreea Dumitru

Teatru portughez contemporan, antologie de Andreea Dumitru

Jean-Luc Lagarce – ***Dramaturgie,*** prefață și traducere de Eugenia Anca Rotescu

Samuel Beckett – ***Dramaturgie,*** ediție îngrijită, traducere şi note de Anca Măniuțiu

SERIA „CAMIL PETRESCU“,
din care au apărut:

Jocul ielelor

Proză scurtă

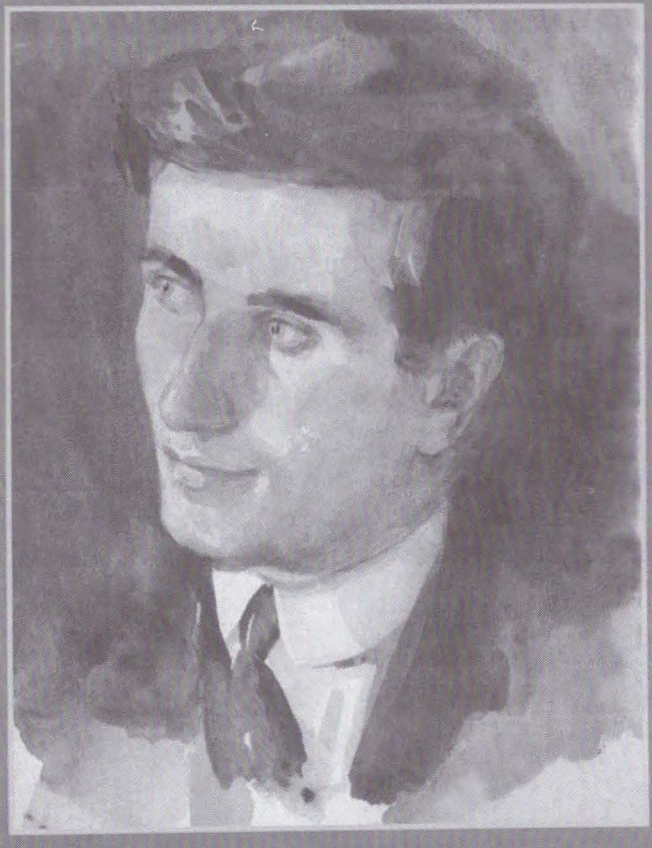
Cărțile pot fi procurate în teatre, la MUZEUL LITERATURII ROMÂNE, la sediul UNITER, Librăria NOI ș.a., precum și la telefonul redacției (326 17 76). Costul unui abonament anual la revista **TEATRUL AZI** este de 70 lei, iar întregul set de cărți apărute, în valoare de 660 lei, poate fi procurat cu o reducere de 60 lei. Așadar, dacă vă interesează fenomenul teatral românesc și din lume, dacă vreți să sprijiniți apariția revistei **TEATRUL AZI,** puteți să vă abonați pentru anul 2008, la BRD – GSG, Sucursala Triumf, cont RO52BRDE445SV00667874160, sau la telefoanele: 326 17 76 (tel./fax) și 0722 455 954 – Florica ICHIM, 0723 345 032 – Oana BORȘ, sau 0724 530 952 – Andreea DUMITRU.
teatrul_azi@yahoo.com
VĂ MULȚUMIM!

MARIA FILOTTI
AM ALES TEATRUL

Valeriu MOISESCU

PERSISTENȚA MEMORIEI

CAMIL PETRESCU



PROZĂ SCURTĂ

SUMAR

1 **Festivalul Național de Teatru, București (Ediția a XVII-a)**

Festivaluri, gale, ateliere

10 **Gala HOP, Mangalia**

10 Cornel Todea: *„Gala lansată cu gândul bun de a descoperi valori esențiale ale lumii tinere"* (interviu de Doina Papp)

15 *Câștigătorii Galei Tânărului Actor HOP 2007*

19 ***Tabăra de Dramaturgie a Cotidianului, Târgu Jiu***

19 Miruna RUNCAN: *„...Iluzia că propriul nostru club ne e suficient"* (interviu de Andreea Dumitru)

27 ***Festivalul de Teatru Atelier, Baia Mare***

27 *Maratonul băimărean* de Oana Streza și Alexandru Ștefan

39 Cári Tibor: *„E bine să compui cât mai variat"* (interviu de Alexandru Ștefan)

43 ***Festivalul Dramaturgiei Românești, Timișoara***

48 ***Festivalul Interferențe, Târgu Mureș***

50 Imagini din Expoziția de scenografie a lui Andrei Both

52 ***Colocviul Național de Regie, Reșița***

53 ***Povești pentru Copii și Oameni Mari, Alba Iulia***

58 ***Festival Național de Teatru Clasic, Arad***

59 ***Sibiu și Luxemburg – capitale culturale europene 2007***

Spectacole Purcărete

59 Sibiu: *Faust – prototip al omului; Faust – om european* de Mircea Morariu

66 Luxemburg: *Homo ludens sau Ovidiu revisited* de Alina Mazilu

Ateliere Esrig

70 *Cu David Esrig, în căutarea teatrului existențial (Program)*

71 *Impresii de atelier* de David Esrig

72 *Spectacolul David Esrig* de Ludmila Patlanjoglu

73 *Plăcere, bucurie, încântare, teamă...* de Ion Bogdan Lefter

74 *Poate că și teatrul este... DOUĂ lucruri bine distincte!* de Simona Popescu

77 *Avangarda... senzaționalism și tabloidizare?* de Victor Ioan Frunză

77 *„Mă interesează teatrul cu și prin actor..."* de Angela Turculeț

78 *Mărturii despre Profesor*, grupaj realizat de Angela Turculeț

80 *Căutări în realitatea teatrală imediată sau despre alchimie, pâlnia lui Stamate și teatru* de Crenguța Manea

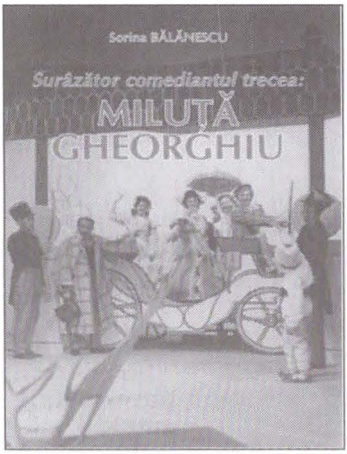
82 *Teatrul românesc – spațiu de sacrificiu* de Liana Omea

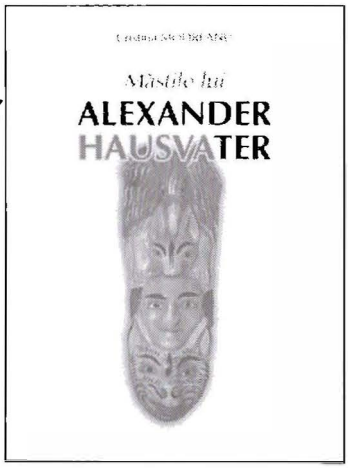
83 Yves Mark: *„Se poate face un paralelism între muzica vocal-instrumentală și muzica mișcării, a corporalității"* (interviu de Crenguța Manea)

Festival Sibiu – dans 2007

86 *dreams.land... Corpul captiv într-un vis* de Gina Șerbănescu

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"





89 Cosmin Manolescu: *„Simt nevoia să intru într-un tip de conexiune puternică şi directă cu publicul"* (interviu de Gina Şerbănescu)

Interviuri

95 Matei Vişniec: *„Centrul este, pentru japonezi, un loc vid, în care imaginarul fiecăruia pune ce vrea"* (interviu de Nicolae Prelipceanu)

101 Andriy Zholdak: *„Teatrul este o artă a elitei"* (interviu de Cristiana Gavrilă)

Eseuri

105 *Tehnologii şi magie teatrală* de Mirella Nedelcu-Patureau (Paris)

118 *Robert Wilson sau sortilegiile postmoderne ale cutiei scenice* de Liliana Alexandrescu (Amsterdam)

UNESCO – ITI: 10 ani

127 *Un Avignon studenţesc* de Ludmila Patlanjoglu

Anchetă

131 Este critica de teatru „în decădere calitativă"? (3) Au răspuns: *131* Alina Nelega, *132* Ştefan Oprea, *134* Claudiu Groza (*„Decădere", că o dorim şi noi!*), *135* Florica Ichim, *137* Andreea Dumitru.

Eveniment (*Unchiul Vania* la Teatrul Maghiar, Cluj)

Cuvântul regizorului

139 Andrei Şerban: *„Nimeni nu ştie, de fapt, cum trebuie făcut teatrul"*

Cuvântul criticilor

150 *Lumea cehoviană, ca un labirint* de Mircea Morariu

154 *Supunerea spaţiului teatral* de Oltiţa Cîntec

Cuvântul interpreţilor

162 András Hatházi, *164* József Biró, *166* Zsolt Bogdán, *169* Imola Kézdi (interviuri realizate de Roxana Croitoru)

Spectacole

172 *Un act de cultură* de Nicolae Prelipceanu *(Iubiri interzise* de Yukio Mishima – TNB)

174 *Sugestia nemuririi* de Constantin Paraschivescu *(Iubiri interzise* de Yukio Mishima – TNB)

176 *La închiderea numărului* (ştire de la TNB)

177 *Lumile lui Andrei Şerban* de Nicolae Prelipceanu *(Rock'n Roll* de Tom Stopard – Teatrul Naţional Cluj)

179 *Rock'n Roll şi libertate. Václav Havel despre The Plastic People of the Universe şi Charta 77* (traducere de Andreea Dumitru)

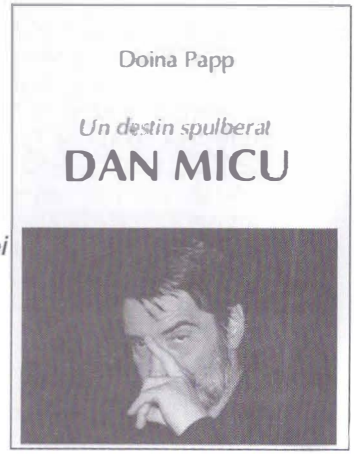
183 *Jocul cu melodrama* de Natalia Stancu *(Cele două orfeline* după Adolphe d'Ennery – Teatrul Naţional Craiova)

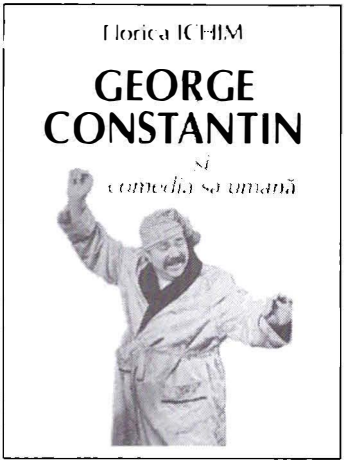
186 *Dramatică premieră* de Constantin Paraschivescu *(Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller – Teatrul de Stat Constanţa)

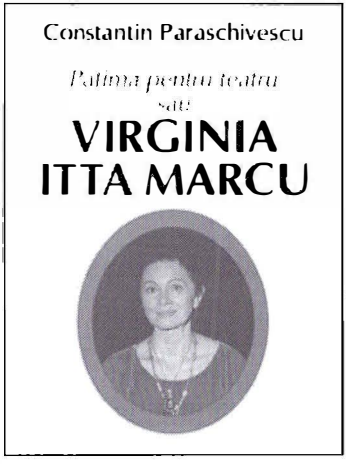
187 *„A fi sau a nu fi..."* de Marinela Ţepuş *(Vrăjitoarele din Salem* de Arthur Miller – Teatrul de Stat Constanţa)

189 *Revizorul vine în scenă* de Ion Jurca Rovina *(Gogol: Revizorul sau Revizorul Gogol* – Teatrul Maghiar de Stat Timişoara)

VOLUME APĂRUTE
în
„GALERIA TEATRULUI ROMÂNESC"







192 *De ce i-am împuşca pe bieţii cai?* de Oana Streza şi Alexandru Ştefan *(Şi caii se împuşcă, nu-i aşa?* după Horace McCoy – Terasa „La Motoare" Bucureşti)
193 *Despre oameni, ca nişte bagaje cu bombe* de Elisabeta Pop *(Terorism* de Oleg şi Vladimir Presniakov – Teatrul de Stat Oradea)
199 *Şotron pentru oamenii mari* de Ştefan Oprea *(Povestiri despre nebunia (noastră) cea de toate zilele* de Petr Zelenka – Teatrul Tineretului Piatra Neamţ)
202 *„Stafia" de la Bacău* de Raluca Tulbure *(Stafia familiei Canterville* de Oscar Wilde – Teatrul Municipal Bacovia/Teatrul de animaţie Bacău)

Teatru TV

204 *Clipe de teatru TV* de Constantin Paraschivescu

Operă

205 *Genii în oglindă* de Luminiţa Vartolomei *(Ultimele zile, ultimele ore* de Anatol Vieru)
206 *Frumoasa Tosca, între seducătorul Scarpia şi obezul Cavaradossi* de Luminiţa Vartolomei *(Tosca* de Puccini – Opera Naţională din Timişoara)
207 *Când reluarea bate premiera* de Luminiţa Vartolomei *(La piaţă* de Mihail Jora şi *O noapte furtunoasă* de Paul Constantinescu – Opera Naţională Bucureşti)
209 *Dansul iubirii* de Luminiţa Vartolomei *(Iubirea, dansul,* Béjart Ballet Lausanne

Veşti

211 *La Metropolis*
212 *Festivalul Masca*
212 *Voltaire la „Ţăndărică"*
212 *TAMper2, un altfel de festival*
213 *Teatrul DESANT. Final. Numai doi ani de risc maxim*
213 *Un nou proiect (Construieşte-ţi comunitatea!,* spectacol al O2G)

Noi în lume

214 *Maria Manolescu la Royal Court* (cu *Nu sunt Iisus Hristos*) de Cătălina Panaitescu
215 *Generozitatea obligă* de Maria Manolescu
215 *Teatrul LUNI la The New York International Fringe Festival – 2007* (cu *Bucharest Calling* şi *The Sunshine Play*)
216 *Botoşănenii la Cairo* (cu *Călătoria*)
217 *Odeonul nostru la Paris* (cu *Block Bach* şi *Ionesco - Cinci piese scurte*)

Din lume

220 *ApăAerFoc* de Andreea Dumitru
225 *Un teatro sin teatro* de Anca Mocanu
228 *O Cvadrienală fără revelaţii?* de Ion Cazaban
234 *Festival Teatral în Canada engleză* de Adrian Mihalache
237 *Festivalul International Butrinti 2007* de Doina Papp
242 *Scene cu gay şi despre teatru, ca leac la plictis* de Elena-Maria Şorban

Teatrul azi

Revistă de cultură teatrală
nr. 10–11–12/2007
Tel.: 326 17 76
teatrul_azi@yahoo.com
oanabors@hotmail.com
ichim@dial.kappa.ro
leodani70@gmail.com

Redactor-şef: FLORICA ICHIM

Board:
Cristina DUMITRESCU
Doina MODOLA
Marina CONSTANTINESCU
Constantin PARASCHIVESCU
Ludmila PATLANJOGLU

Echipa redacţională:
Oana BORŞ
Viorica-Rozalia MATEI
Andreea DUMITRU
Ioana ANGHEL
Irina IONESCU
Corina HERGHELEGIU
Liana ORNEA

ISSN 1220-4676

Cartea de teatru

244 *Poveşti despre Histrion* de Crenguţa Manea *(Despre mască şi iluzie* de Mihai Măniuţiu)
246 *Povestea unei capodopere* de Mircea Morariu *(Medeea lui Andrei Şerban* de Ana Maria Narti)
249 *Râsul, grotescul, răspărul* de Mircea Morariu *(America şi acustica* de Vlad Zografi)
252 *Violenţa lumilor crepusculare* de Mircea Morariu *(3x Lars Norén – Teatru* de Lars Norén)
254 *Exerciţiu de admiraţie* de Antoaneta Iordache *(Dansând pe ruine* de Dan C. Mihăilescu)
255 *Întrebări care aşteaptă răspuns...* de Antoaneta Iordache *(Actorul, magician al lumilor virtuale* de Ruxandra Bucescu Bălăiţă)
257 *A vorbi despre teatru...* de Antoaneta Iordache *(Dramaturgia românească pe scena Teatrului Naţional din Iaşi – de la origini până la 1916* de Emil Coşeru)
259 *Măşti şi cărări* de Mircea Morariu *(Înaintând mascat. Eseuri frivole* de Adrian Mihalache)
261 *O insulă paradoxală* de Mircea Morariu *(Petru* de Vlad Zografi)
264 *Matei Vişniec – „Etapa românească"* de Mircea Morariu (Matei Vişniec – *Teatru,* vol. I şi II)
269 *Comunismul – o istorie emoţională* de Mircea Morariu *(Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintali* de Matei Vişniec)
272 *Anvergură şi temeritate* de Mircea Morariu *(Când Sfinţii mergeau la teatru* de Răzvan Ionescu)
275 *Sebastian şi personajele sale* de Mircea Morariu *(Mihail Sebastian – Teatru – Dicţionar de personaje,* coordonator Constantin Cubleşan)

277 **Info UNITER**

284 **Stagiunea 2007–2008: un start curajos (Teatrul Naţional Timişoara)**

291 **Teatrul pentru Copii şi Tineret „Luceafărul" Iaşi (Stagiunea 2006–2007 în cifre şi evenimente)**

300 **Poveste despre oameni şi locuri (Teatrul „George Ciprian" din Buzău)**

302 **METROPOLIS, un loc...**

Revistă editată de Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" cu sprijinul UNITER şi al Ministerului Culturii şi Cultelor prin Administraţia Fondului Cultural Naţional

Machetare:
Daniel Leonard SAVU

Procesare imagini:
Carmen PETRESCU

TIPAR:
VIZUAL-GRAPH

Cop. I: KÉZDI IMOLA în *Unchiul Vania* de A.P. Cehov, regia Andrei Şerban.
Cop. III: ILIE GHEORGHE în *Faust* de Goethe, regia Silviu Purcărete. Foto de Scott Eastman
Cop. IV: Criticul de teatru ION CAZABAN